LA POÉSIE
DE LA NUIT ET DES TOMBEAUX
EN EUROPE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR

P. VAN TIEGHEM
Docteur ès lettres
Professeur au Lycée Janson de Sailly

PARIS
F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS
Place Saint-Sulpice, 7

1921

7. Sable
PN
6110
.D4
V33
1921
SMRS

LA POÉSIE
DE LA NUIT ET DES TOMBEAUX
EN EUROPE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR

P. VAN TIEGHEM
Docteur ès lettres
Professeur au Lycée Janson de Sailly

(Préromantisme - Influence de Young)

PARIS
F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS
Place Saint-Sulpice, 7

1921

Extrait des *Mémoires*
publiés par l'Académie royale de Belgique (Classe des lettres, etc.).
Collection in-8°. Deuxième série, t. XVI.

M. Havez, imprimeur de l'Académie royale, rue de Louvain, 112, Bruxelles

AVANT-PROPOS

—

Parmi les éléments nombreux et divers dont l'ensemble constitue le préromantisme, je crois nécessaire de distinguer deux groupes différents : D'un côté, ce sont les influences extérieures, résultant de modèles nouveaux ou de nouvelles sources d'inspiration qui sont alors découvertes ou mieux connues : Ossian, l'Edda, les ballades du moyen âge. De l'autre côté, ce sont les éléments intérieurs, nouvelles idées, nouveaux sentiments, nouvelles formes d'art, qui doivent leur naissance ou leur développement à des écrivains nouveaux dont le succès est immense : Young, Richardson, Gessner, Rousseau, Gœthe; qu'il s'agisse d'ailleurs d'une mode éphémère ou d'une gloire du meilleur aloi. Shakspeare, mieux connu, mieux apprécié, et réellement découvert, au moins sur le continent, offre un cas particulier, intermédiaire entre les deux groupes que j'essaie d'établir.

L'un des éléments les plus importants et les plus féconds du préromantisme, l'un de ceux qui devaient pénétrer intimement le romantisme au XIXe siècle, c'est la poésie nocturne et sépulcrale, qui, à partir du milieu du XVIIIe siècle, coule si abon-

damment en Europe. Je voudrais esquisser l'histoire de cette mode sentimentale et littéraire suivant la méthode que j'ai déjà employée dans des sujets analogues (1), c'est-à-dire en me plaçant au point de vue strictement international. La tâche n'est pas aisée, non seulement parce que le sujet, quoique nettement défini, est vaste et intéresse presque toute la poésie européenne de la seconde moitié du XVIIIe siècle; ou parce que les monographies et les articles dont j'utiliserai les résultats (2)

---

(1) *La Mythologie et l'ancienne Poésie scandinaves dans la littérature européenne au XVIIIe siècle* (Edda, Kristiania, 1919 et 1920.) — *Ossian et l'Ossianisme dans la littérature européenne au XVIIIe siècle (Neophilologiese Bibliotheek*, Groningen et La Haye, n° 4, 1920, 1 vol. in-8°). — *La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen (Revue de Littérature comparée*, 1921, n° 2).

(2) Principaux travaux sur la question :

Sur Young et ses *Nuits :* W. Thomas, *Le poète Edward Young* (thèse), Paris, 1901. — Bruno Heeg, *Edw. Youngs « Night Thoughts ». Der Einfluss der zeitgenössischen Dichtung und Philosophie auf die Night Thoughts und Quellen derselben.* Diss. Leipzig, 1901. — Richard Lange, *Youngs Natursinn.* Diss. Leipzig, 1901.

Sur la poésie nocturne et sépulcrale en Allemagne : J. Barnstorff, *Youngs Nachtgedanken und ihr Einfluss auf die deutsche Literatur.* Bamberg, 1895. — John Louis Kind, *Edward Young in Germany* (Columbia University Germanic Studies, II, 3. New-York, 1906). — Carl Hartmann, *Freiherr Carl Casimir von Creuz und seine Dichtungen.* Diss. Leipzig, 1890. — Udo Bion, *Beiträge zur Kenntnis des Lebens und der Schriften des Dichters Fr. C. C. von Creuz.* Diss. Munich, 1894.

En France : F. Baldensperger, *Young et ses Nuits en France*, dans *Études d'histoire littéraire*, Paris, 1907. — D. Mornet, *Le Romantisme en France au XVIIIe siècle.* Paris, 1912.

En Italie : B. Zumbini, *La Poesia sepolcrale straniera e italiana e il Carme del Foscolo (Nuova Antologia,* 1889, tome XIX, deux articles; et dans *Studi di Letteratura italiana,* 1896). — Vittorio Cian, *Per la storia del Sentimento e della Poesia sepolcrale in Italia ed in Francia prima dei Sepolcri del Foscolo (Giornale storico della Letteratura italiana,* 1892, tome XX). — F. Torraca, *I Sepolcri di Ippolito Pindemonte (Nuova Antologia,* octobre 1884, et dans *Discussioni e Ricerche,* 1888). — Emilio Bertana, *Arcadia lugubre* dans *In Arcadia*, Naples, 1909. — Guido Muoni, *Poesia notturna preromantica,* Milan, 1908.

ne présentent pas une analyse suffisante des données du problème; mais surtout parce que les études préparatoires manquent pour plusieurs littératures, à commencer par la littérature anglaise; en ce qui concerne ces pays, je n'ai pu être aussi complet que pour d'autres. L'ouvrage très utile de M. W. Thomas contient de bonnes indications d'influences. Le travail de Barnstorff, simple ébauche interrompue par la mort de l'auteur, et celui de Kind, beaucoup plus complet mais surtout bibliographique, totalement dépourvu de fil conducteur, et mal construit, ne donnent pas à eux deux l'histoire vraie des *Nuits* en Allemagne. La sobre et précise étude de M. Baldensperger se borne à suivre en France la destinée des *Nuits* d'Young. M. Zumbini aperçoit le sujet dans son ensemble et donne de bonnes indications générales, mais très succinctes. Young est le principal, et de beaucoup, des poètes de ce groupe; mais il n'est pas le seul : il n'épuise pas tous les caractères du genre; il faut considérer ce genre historiquement et psychologiquement à la fois, démêler l'apport nouveau de tel ou tel de ses représentants, et ce qu'il gagne ou perd en route, depuis les premiers essais de l'*école des cimetières* en Angleterre jusqu'à l'absorption de la poésie funèbre par le romantisme grandissant.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/laposiedelanui00vant

LA

POÉSIE DE LA NUIT ET DES TOMBEAUX

EN EUROPE

AU XVIIIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER.

Les précurseurs. — Les modèles : Young, Hervey, Gray.

Les précurseurs.

Partout en Europe on réclamait, vers le milieu du XVIIIe siècle, une poésie plus intime et plus sérieuse que celle dont on avait l'habitude. Contre les poètes anglais de l'école du bon sens, contre les classiques français enjoués ou raisonneurs, mais rarement émus, contre les anacréontiques allemands ou les poètes du groupe rationaliste, contre l'Arcadie en Italie, plusieurs voudraient voir se lever une poésie de rêve, de méditation, où les plus secrets penchants de l'homme, où ses plus profondes aspirations pourraient trouver une voix, qui lui parlerait avec émotion de sa destinée, où il retrouverait son âme. Ce qu'on désire, c'est à peu près ce qu'apportera Lamartine, mais trois quarts de siècle plus tard, et après une révolution totale du goût et des idées littéraires. Pour le moment, on se

contentera, faute de mieux, d'un aspect particulier de cette poésie souhaitée, l'aspect funèbre et mélancolique.

Sans doute, on n'avait pas attendu Young et Hervey pour montrer à l'homme les tombeaux et pour fonder sur ce spectacle de pathétiques exhortations. Si dans la décadence romaine la vue d'un squelette ne faisait, dit-on, qu'exciter chez les joyeux convives le désir de vivre gaîment, le christianisme en tirait d'austères leçons. Au XVe siècle, la danse macabre déroulait son cortège ironique sur les murs de plus d'un cloître; François Villon méditait sur la mort au charnier des Innocents et évoquait, avec un réalisme saisissant, la destinée de la dépouille humaine. C'est à la même inspiration que se rattachent les scènes du cimetière au cinquième acte de *Hamlet*. Mais, avec le triomphe de l'idéal classique en Europe, cette veine sépulcrale, tantôt pathétique et tantôt railleuse, ou tous les deux à la fois, tarit presque complètement dans la littérature, et surtout dans la poésie, plus soucieuse de plaire que d'enseigner. L'art classique, épris du Beau antique, écarte systématiquement ces images affreuses, basses ou dégoûtantes. Seule, la chaire chrétienne se sert encore, mais avec discrétion, de ces images pour convaincre l'homme de son néant : en traitant de la mort, elle montre la tombe. Bossuet s'élève à plusieurs reprises contre le vain orgueil des pompeux mausolées; il évoque avec quelque réalisme le sort qui attend dans le tombeau la dépouille de l'homme; il oppose la fin bienheureuse du juste à la mort affreuse du pécheur; trois thèmes que nous trouverons souvent repris dans les œuvres que nous allons étudier. Bien d'autres prédicateurs, avec une éloquence inégale, ont dû insister sur les mêmes vérités.

On rencontre toutefois au XVIIe siècle et au début du XVIIIe quelques textes isolés qui annoncent de loin la poésie sépulcrale de l'âge suivant. Philippe Habert, dans *Le Temple de la Mort* (1646), trace le tableau lugubre d'une île lointaine et mystérieuse des mers du Nord, où tout est consacré à la Mort, « unique réconfort des douleurs incurables », dit-il

après Ronsard et avant Lamartine. C'est dans ce lieu effrayant que Lyzidor va pleurer Amaranthe. Le poème fut traduit en anglais par le duc de Buckingham. Hoffmann von Hoffmannswaldau représente dans un poème publié seulement en 1697, dix-huit ans après la mort de l'auteur, une promenade dans un cimetière, avec l'évocation des héros antiques, Alexandre et César. Cela restait un peu conventionnel et lointain. Parmi ses contemporains, Andreas Gryphius le tragique donnait des *Pensées dans un Cimetière*, et Daniel Czepko feignait que de sa tombe il haranguait les vivants (*Rede aus meinem Grabe*). Ainsi le terrain était un peu préparé en Allemagne; Creuz se souviendra de Gryphius tout en imitant Young. De son côté, Addison résumait en quelques lignes du *Spectator* toute la substance de cette poésie à venir. En lisant les épitaphes et en considérant les tombeaux, dit-il, il est pris de pitié pour les agitations des hommes : il pense au jugement dernier. Pope, un peu plus tard, dans son *Elegy to the memory of an infortunate lady*, donnait quelques indications plus précises qui n'allaient pas jusqu'au macabre. Thomson parlait dans son *Hiver* (1727) de « l'entretien sublime avec les morts puissants »; il évoquait la brève destinée de l'homme, la mort du juste et le jugement dernier.

Ces quelques textes, où nous rencontrons déjà un peu l'inspiration sépulcrale, ne font aucune place à l'inspiration nocturne, qui allait être dans la suite si étroitement associée à la première. Elle apparaît seule dans l'*Épître d'Héloïse à Abélard*, où Pope évoque la rêverie mélancolique au crépuscule, dans une église ou dans les bois. Mais la fusion des deux éléments se rencontre déjà dans un poème peu connu d'Young, *Cynthio* (1727), où le futur auteur des *Nuits* annonce nettement ce qui sera la grande nouveauté de son fameux poème : « Je hais le printemps; je me détourne des scènes joyeuses de mai en fleurs. Salut, Ténèbres, salut, Nuit!... Dans des forêts non frayées les ténèbres les plus obscures, et la visite nocturne aux tombeaux, quand minuit ferme les yeux du vulgaire ! »

C'est à ce moment que commence à se constituer en Angleterre ce qu'on a appelé l'École des Cimetières. C'est ce pays qui a donné le premier branle au mouvement que nous étudions. Les raisons de cette prééminence ne sont pas difficiles à apercevoir : « Les Anglais, disait déjà La Fontaine, pensent profondément. » Leurs grands penseurs ne sont pas plus profonds que les Descartes, les Spinoza, les Leibniz; et chez eux comme ailleurs, l'immense majorité des hommes, occupée du plaisir ou du gain, ne *pense* pas, à proprement parler. Mais on s'accorde à reconnaître à cette nation prospère un remarquable sens pratique et une vue perspicace de ses intérêts. Or, pour un chrétien, nul intérêt plus grand que celui de l'autre vie, nulle pensée plus directement utile que celle de la mort. Ces idées sont si importantes qu'elles sortent de l'Église et s'introduisent dans la poésie ; celle-ci devient en Angleterre, beaucoup plus tôt qu'ailleurs, et par l'intermédiaire de la religion, l'expression des plus graves préoccupations d'ordre moral et philosophique. A ne le juger que par sa littérature, l'Anglais du XVIIIe siècle — tous les étrangers le constatent — prend la vie au sérieux. La mort l'inquiète, et l'au-delà le préoccupe. Il ne s'en tire ni par une pirouette, ni par un acte de foi récité mécaniquement : il rumine avec ténacité un problème dont la solution est si importante. Même il apporte à l'examiner cette « mélancolie insulaire », cette « tristesse britannique » si célèbre au XVIIIe siècle en Europe. Que l'on attribue cette humeur sombre aux « vapeurs du charbon de terre », ou au climat, ou à la lecture de la Bible, elle est certaine, et elle le dispose à se plaire aux méditations funèbres.

Le plus souvent, ces méditations ne restent pas abstraites : un certain réalisme, une certaine crudité, caractères également notés par les contemporains, les tournent du côté du macabre et de l'horrible. Sous le vernis, prompt à s'écailler, de la discrétion et de l'élégance classiques, subsistaient le goût du réel, du concret, le besoin de se représenter matériellement les choses, comme aussi la prédilection pour les arguments énergiques et

frappants, pour les contrastes violents, pour les couleurs crues. Les plaisanteries des fossoyeurs de Shakspeare et les réflexions de Hamlet sur l'argile qui fut Alexandre le Grand ont un écho affaibli, mais reconnaissable, dans la poésie anglaise des cimetières. Il y a plus. Presque tous ces poètes sont des ministres de la religion. Lettrés, gradués des Universités, ils appliquent leur talent d'écrire à des sujets que leur suggèrent les devoirs de leur charge et l'expérience de leur ministère. Ils veulent être utiles, réformer le pécheur, convertir l'incrédule; leurs arguments sont tirés des spectacles qu'ils ont constamment sous les yeux : la maladie, la mort, le tombeau. S'il se glisse un médecin parmi tous ces prêtres, ce médecin sera un bon chrétien, et l'exercice de sa profession lui inspirera les mêmes réflexions. Comme, d'autre part, l'obscurité de la nuit est éminemment favorable à ces graves pensées, l'élément nocturne se fondra souvent dans leurs ouvrages avec l'élément sépulcral. Un prêtre de campagne méditant la nuit parmi des tombeaux; ainsi peut se résumer assez exactement l'école anglaise des cimetières. Gray fait exception : mais c'est un moraliste rêveur dont l'inspiration est encore très religieuse.

Mais, ce qu'on n'a pas fait autant qu'il était nécessaire, il convient de distinguer dans cette école trois périodes différentes. Ce sont d'abord des isolés qui, presque en même temps et probablement sans se connaître ou sans s'imiter, développent à peu près les mêmes idées ou les mêmes tableaux. Puis paraissent presque en même temps les trois classiques du genre : Young, Hervey et Gray; puis les imitateurs affluent en Angleterre comme ailleurs. Nous retrouverons ces derniers plus tard; je commence par étudier les premiers types du genre, pour m'arrêter ensuite davantage sur ceux que toute l'Europe a acceptés comme modèles.

Le premier monument notable est donné par l'agréable auteur de l'*Ermite*, l'ami de Pope, l'Irlandais Thomas Parnell, mort en 1717 ou 1718, à 38 ou 39 ans, dont le « Nocturne sur la Mort » (*A Night Piece on Death*) n'a paru qu'en 1722. Ce

court poème, de 90 octosyllabes rimés, contient déjà les principaux éléments du genre. Le poète quitte les livres des sages, sort dans la nuit étoilée, et se promène dans un cimetière. La vue des tombeaux lui suggère des réflexions sur l'égalité des hommes devant la mort, la résignation nécessaire à l'heure suprême, l'immortalité de l'âme, la vanité des rites et des pompes funèbres. Cette dernière idée a frappé à bon droit M. Zumbini, qui voit à cet égard dans Parnell un précurseur de Foscolo dans ses *Tombeaux;* mais avec cette différence que le docteur Parnell, chrétien et prêtre, ne voit que vanité dans les monuments funéraires, tandis que l'âme civique et républicaine de Foscolo les considère, nous le verrons, comme un enseignement qui doit servir aux générations à venir. « Je ne connais pas, dit le même savant, d'autre conception poétique où l'idée de la mort s'élève à un tel idéalisme. » Il pourrait ajouter : sauf dans Leopardi. Le *Nocturne* de Parnell marque une date. Il a été fort goûté en Angleterre au XVIIIe siècle. Hervey le cite dans ses *Tombeaux*. Goldsmith le préférait à l'*Élégie* de Gray, trop romantique sans doute à son gré ; Johnson était d'un avis contraire. Il paraissait en français en 1754, traduit dans le tome V de l'*Idée de la poésie anglaise*, de l'abbé Yart, sous le titre bizarre de *Pièce funèbre sur la Mort;* et le traducteur ajoutait : « C'est le plus parfait tableau de cimetière que jamais poète ait peint. » Par cette traduction il pénétra en Italie. Giovio cite les vers de Parnell, qu'il connaît par l'abbé Yart : il les trouve « pleins d'imagination et, comme on dit aujourd'hui, *sentimentaux* ». Il regrette qu'aucun Italien ne les ait imités. Philippe Bridel cite Parnell en note dans ses *Tombeaux*, mais peut-être d'après Hervey.

Beaucoup plus considérable à tous égards est le *Tombeau* de Richard Blair, ministre écossais, qui mourut à 47 ans en 1746. Son poème, *The Grave*, publié en 1743, était en réalité déjà commencé avant 1731, date de sa nomination à la cure d'Athelstane Ford (East-Lothian). Là il le polit longtemps avant de le publier. Il avait écrit auparavant une *Élégie*, et ne donna

aucun autre ouvrage. Ce poème, de 730 vers blancs, est donc exactement intermédiaire entre le *Nocturne* de Parnell et les *Nuits* d'Young. Œuvre d'un ministre presbytérien, il respire une religion sérieuse et sombre. Il s'ouvre par deux épigraphes empruntées au Livre de Job. Son but est de « peindre les sombres horreurs du Tombeau ». Le poète invite son lecteur à le suivre dans la nuit, dans le silence : le flambeau qu'il tient ne fait qu'accroître la terreur. « Le vent se lève : écoutez comme il hurle ! Par ma foi, je n'ai jamais entendu un bruit si effrayant. Les portes claquent, les fenêtres battent, le sombre oiseau de la nuit, blotti dans le clocher, crie bruyamment. » Le poète évoque alors les superstitions qui s'attachent aux cimetières, les revenants, etc... Après cette mise en scène lugubre, viennent des lieux communs sur l'égalité des hommes devant la mort. L'auteur passe en revue les diverses professions ; il s'élève contre le suicide « honte de notre île, qui lui attire les reproches de ses voisins ». Quelle rage de courir ainsi vers le tribunal du Juge ! On notera que cette invective contre le suicide est antérieure aux *Nuits* d'Young, où les mêmes sentiments sont exprimés (cinquième et huitième *Nuits*). Le poète continue en nous montrant le fossoyeur. Qu'est-ce que le monde, d'ailleurs? un vaste cimetière ; et cette idée est longuement amplifiée. Le poète conclut par l'évocation du Paradis terrestre, du péché originel, et la description du Jugement dernier.

On le voit, le poème de Blair est essentiellement religieux. Il semble que le ministre presbytérien ait versifié un ou plusieurs des sermons qu'il prêchait dans sa paroisse devant les fidèles effrayés, pour les ramener par la terreur aux droites voies du Seigneur. Peu philosophe et peu sentimental, il ne possède ni l'abondance logique d'Young, ni la pitié qui règne dans Hervey. Il s'est certainement souvenu de Shakspeare, notamment de *Hamlet* ; mais s'il est beaucoup plus hardiment réaliste que son modèle dans la peinture des cadavres, il lui manque la profonde, l'intime émotion. Il frôle des thèmes dont d'autres ont su tirer meilleur parti : par exemple la grandeur et la

misère de l'homme. Il adopte sans la discuter cette idée que, si la mort finit tout, le pervers a raison d'être pervers, n'y ayant que la crainte du châtiment qui puisse le retenir. On trouve, par contre, dans son poème une veine satirique et mordante assez curieuse. Il se plaît à humilier l'homme. Il raille les entrepreneurs de pompes funèbres. Mais surtout on sent le poète descriptif, qui traite méthodiquement une série de tableaux : le fossoyeur, l'enfant qui ayant entendu un bruit fuit sans se retourner à travers le cimetière; l'enterrement; la brusque fin de l'homme robuste et bien portant, qui semblait narguer la mort. Il y a là des morceaux systématiquement juxtaposés, introduits par des formules comme *let me trace it* : et nous voyons défiler l'astronome, l'avocat, le médecin, qui est traité d'imposteur, l'avare, qui est « désormais logé à bon marché dans la tombe ».

D'après Samuel Johnson, le poème de Blair n'eut pas d'abord beaucoup de succès. Pinkerton le lança dans ses *Lettres sur la Littérature*. Hervey l'aimait beaucoup, et il fit son chemin peu à peu. Mais il n'a jamais, je crois, été traduit en français, et sa diffusion en Europe paraît avoir été médiocre. Quand on le cite, on l'associe étroitement à Young et à Hervey. Blake tire de Blair une composition, *La Porte de la Mort*, qui sert de frontispice à sa série d'illustrations des *Nuits*. Pendant qu'un vieillard, courbé par les ans et appuyé sur une béquille, entre, poussé par un vent violent, dans le caveau obscur, un jeune homme plein de santé, de force et de joie se dresse au-dessus du tombeau, éclairé en plein par le soleil : l'un est la Mort, l'autre la Résurrection.

Il faut encore, je crois, classer dans le même groupe le poème de jeunesse de Thomas Warton, *Les Plaisirs de la Mélancolie*, qu'il écrivit en 1745, à l'âge de dix-sept ans, et qu'il publia en 1747. Y a-t-il eu influence d'Young ou de Blair sur l'adolescent? c'est possible. Mais les couleurs de Warton sont déjà bien plus accentuées que celles de ses contemporains plus âgés. On sait d'ailleurs le rôle essentiel que jouent les frères

Warton dans le développement du préromantisme anglais. Un élément nouveau apparaît ici : ce sont les ruines, les cloîtres des vieilles abbayes. Par là le goût des cimetières s'unit à celui du gothique. Dès le début de ce poème, de trois cent vingt vers blancs, le poète demande à la Mélancolie de le conduire dans l'obscurité solennelle des ruines, des arceaux crépusculaires. Il dit comme Virgile : « Les enfants des hommes et les animaux gisent plongés dans un oubli muet; la nature entière est endormie dans le silence... » Mais il ajoute : « Oh ! qu'il est terrible de penser que dans la solitude redoutable du monde silencieux, pas un être n'est éveillé, excepté moi ! » Et ce sont les abbayes en ruine, le crépuscule, le clair de lune, le hibou, le silence, les sombres forêts de sapins. Puis viennent les charniers entrevus à la lueur livide d'un flambeau, les spectres qui se dressent quand minuit sonne, et dont la main semble inviter le poète « à diriger à travers les détours des voûtes ses pas solitaires ». Enfin, une invocation aux charmes de la nuit. Tout cela est exprimé dans une langue encore très classique, — l'auteur est bien jeune pour innover à cet égard, — mais le sentiment est nettement préromantique. Warton déclare préférer Spenser à Pope et à sa « muse attique ». Spenser et Milton sont ses maîtres. D'ailleurs, rien là de chrétien, ni même de religieux, ni de philosophique. C'est la confidence d'un jeune homme de lettres qui dit ses dispositions sentimentales et ses goûts littéraires. Remarquons toutefois que nulle part le matériel de la poésie sépulcrale n'est aussi abondant et aussi largement utilisé. On vivra là-dessus pendant longtemps.

Les « Nuits » d'Young.

Il est probable que Young a connu Parnell et Blair, ses prédécesseurs; il est possible qu'il les ait consciemment imités. En tout cas, ses *Nuits* dépassent infiniment leurs poèmes en importance et en succès, au point qu'elles ont incarné pour la plupart

toute la poésie nocturne et sépulcrale. Par lui avant tout, puis par Hervey et Gray, ce genre entre dans la grande popularité littéraire : il constitue le point central et le pivot de cette étude. Il est donc nécessaire de rappeler ici avec quelque détail ce qu'étaient et l'auteur et son livre.

Sur le docteur Edward Young, ministre à Welwyn, sur sa longue vie et sur l'ensemble de sa carrière littéraire si variée, on doit lire l'important ouvrage de M. W. Thomas, si complet et si intéressant. On ne connaissait guère au XVIIIe siècle la véritable biographie de l'auteur des *Nuits :* on ne savait de lui que la légende, cette légende qui pour tant d'écrivains célèbres a longtemps tenu lieu d'histoire. On se représentait le poète des *Nuits* comme un vieillard vénérable, comme un pieux et tendre ministre de l'Évangile, complètement détaché des intérêts de ce monde et de toutes les passions humaines, dont l'occupation favorite était de veiller seul, la nuit, soit en contemplant le ciel étoilé, soit en parcourant les cimetières et en méditant sur les tombes; et là, d'approfondir les grands secrets de la mort et de la vie, de préparer de nouveaux arguments pour convaincre le sceptique et réfuter l'incrédule. Ce sage, ce saint avait perdu en peu de mois son ami, sa femme et sa fille. Cette dernière, la belle et touchante Narcissa, étant morte en pays catholique, dans le Midi de la France, les habitants intolérants et barbares avaient refusé une sépulture chrétienne aux prières du malheureux père. Le vieillard avait dû, à la faveur des ténèbres de la nuit, charger ses épaules du corps de son enfant, chercher un lieu écarté où elle pût reposer en paix, lui creuser un tombeau de ses propres mains et l'y déposer mystérieusement, comme un voleur fait du trésor qu'il a dérobé, sans autre cérémonie que ses larmes et ses prières. C'est ainsi que la légende le voyait et que la traduction de Le Tourneur le représentait au frontispice du deuxième volume.

La réalité ne correspondait pas tout à fait à cette légende. Homme de lettres des pieds à la tête, bel esprit à ses heures, poète satirique, auteur tragique, infatigable courtisan, flatteur

souvent excessif et parfois maladroit, toujours occupé à composer dédicaces ou remerciements, d'ailleurs d'une vie privée peu exemplaire; puis, quand il est entré dans les ordres à près de cinquante ans, toujours en quête d'une prébende, d'une cure ou d'un évêché; le docteur Young n'offrait rien dans sa vie, jusqu'à l'âge de soixante ans, qui l'imposât particulièrement au respect et qui lui donnât qualité pour inspirer l'enthousiasme. C'était un ecclésiastique moins occupé de prêcher l'Évangile que de faire sa cour aux grands, de faire jouer ses tragédies et de faire imprimer ses poèmes; c'était un poète de second ordre. Heureusement pour lui qu'il s'avisa de vivre quatre-vingt-deux ans; et les vingt dernières années de cette longue existence furent employées à suivre une nouvelle carrière, celle qui donna naissance à la légende. Le ministre de Welwyn, malgré quelques retours à ses anciennes préoccupations littéraires et ambitieuses, devint de plus en plus, l'âge aidant, l'auteur des *Nuits;* c'est ce dernier qu'on allait saluer dans sa retraite; c'est à ce dernier qu'on écrivait des lettres débordantes d'admiration; c'est lui qu'on sollicitait de vouloir bien accepter à distance le parrainage d'enfants nés ou à naître. Comme d'autres plus grands, comme Gœthe pour les premiers lecteurs de *Werther*, comme Byron aux yeux de Lamartine, il devint l'homme de son livre. Toute l'Europe le consacra grand-prêtre de la Nuit, de la Solitude et des Tombeaux. Il s'accommoda fort bien de ce rôle qui lui allait d'abord si mal; il vécut assez pour assister au succès retentissant de son poème et pour en recevoir de plusieurs côtés les plus touchants témoignages. Les déceptions, les deuils et surtout l'âge, en le confinant dans son presbytère, lui avaient inspiré une vie plus digne d'un ministre de Dieu : il était devenu *sage par force*, expression qu'il emploie lui-même en conseillant les autres. Mais il restait en lui bien des traits du poète de profession, de l'ambitieux obstiné et déçu, du courtisan des grands. Sur certains points, la conversion était récente, et lui-même l'avouait naïvement.

Ses deuils même, qui rendaient sa personne sympathique

aux âmes sensibles, n'étaient pas ce qu'un certain vague laissait supposer et ce qu'une légende complaisante se plaisait à répandre. On le voyait frappé à quelques mois d'intervalle. Or la mort de sa femme est de janvier 1740 : si Narcissa désigne sa belle-fille, lady Temple, il avait perdu celle-ci à dix-huit ans, en 1736, quatre ans auparavant. La jeune femme était morte à Lyon et non à Montpellier; on ne lui avait pas refusé la sépulture, mais elle avait été inhumée dans le cimetière de la colonie suisse, avec une belle plaque posée aux frais du mari. C'est ce qui a fait supposer à M. Thomas que Narcissa n'était pas sa belle-fille, mais une enfant naturelle, plus jeune encore qu'elle, dont Young aurait cherché plus tard à faire oublier la naissance (d'où les feuillets arrachés dans le registre paroissial), qu'il aurait conduite en France, et qui y serait en effet morte de consomption : pour dissimuler son existence et sa mort, il aurait assez gauchement tenté de la faire confondre avec lady Temple ; d'où ses réticences embarrassées et son mutisme opiniâtre lorsqu'on essayait d'obtenir de lui, de vive voix ou par lettre, des détails plus circonstanciés sur ces événements. Malgré la consciencieuse et pénétrante enquête de M. W. Thomas, bien des points restent obscurs dans cette histoire ; les contemporains, au reste, ne se doutaient même pas de ces difficultés.

Quoi qu'il en soit, Young se retrouvait en 1742 dans son presbytère de Welwyn, sans sa femme, sans sa belle-fille, pleurant de plus l'ami qu'il désigne sous le nom de Philander, et dont l'identité reste douteuse. Il vieillit, il est triste; il dort mal; il médite la nuit un poème sur un sujet analogue à celui de Pope dans son *Essai sur l'Homme*, mais animé d'un esprit différent, à la fois plus chrétien et plus pessimiste. Cet ouvrage s'appellera *La Plainte*, ou *Pensées nocturnes sur la Vie, la Mort et l'Immortalité*; c'est du moins le titre du poème ou discours de quatre cent cinquante-huit vers blancs qui paraît en juin 1742 en une brochure in-folio. Le succès est immédiatement très vif, et le poème est réimprimé comme *Première Nuit* peu de

semaines après, parce que pendant ce temps un autre chant avait paru sous le titre de *Seconde Nuit sur le Temps, la Mort et l'Amitié*; celui-ci déjà plus long (six cent cinquante-six vers). Le succès s'affirmant, le poète s'enhardit. La *Troisième Nuit, Narcissa* (cinq cent treize vers), paraît la même année. L'année suivante (1743) paraissent la *Quatrième Nuit, Le Triomphe du Chrétien* (sept cent quatre-vingt-dix-huit vers) et la *Cinquième Nuit, La Rechute*, beaucoup plus longue (mille cinquante-huit vers). En 1744 paraît la *Sixième Nuit, L'Infidèle rappelé; en deux parties, contenant la nature, la preuve et l'importance de l'immortalité; première partie, où, parmi d'autres objets, la gloire et les richesses sont particulièrement considérées* (huit cent sept vers). La seconde partie en réalité forme la *Septième Nuit*, qui porte le même titre général; elle est encore plus longue que toutes les précédentes et atteint mille quatre cent soixante vers. Ces deux *Nuits* sont précédées de préfaces en prose de quelques pages, théologiques et morales : l'auteur et son succès n'y paraissent point. Enfin, en 1745, Young donne la *Huitième Nuit, Apologie de la Vertu, ou L'Homme du monde réfuté, dans laquelle on considère l'amour de cette vie, l'ambition et le plaisir, l'esprit et la sagesse de ce monde* (mille quatre cent seize vers); et la *Neuvième Nuit, contenant, entre autres choses :* I. *Une vue morale des cieux pendant la nuit;* II. *Une invocation nocturne à la Divinité.* Cette dernière *Nuit*, que l'auteur devait considérer comme son testament poétique, dépassait de beaucoup toutes les autres en longueur : deux mille quatre cent quarante-six vers, soit un quart de l'ensemble, qui comptait au total neuf mille six cent trente-cinq vers; à peu près le chiffre de l'*Enéide*. C'était beaucoup pour un poème où il ne se passe rien; et le docteur ne valait pas Virgile, ni Lucrèce, plus bref que lui, et dont la matière était immense. Ces neuf *Nuits* avaient donc mis quatre années à paraître. Il est évident que l'auteur n'avait pas dès 1742 conçu un projet aussi vaste et que le succès l'encouragea : succès littéraire et aussi profit pécuniaire. Il continua donc, au risque de se répéter : ainsi Macpherson confectionnait *Temora* après *Fingal*.

Le succès considérable, général et prolongé dont a joui ce long et peu récréatif poème est un des faits les plus curieux de l'histoire littéraire du XVIIIe siècle. Pour le comprendre, il faut d'abord se rappeler ce que j'ai dit tout à l'heure de l'intérêt qui s'attachait à la personne même et aux infortunes du poète. Les allusions qu'il faisait à ses malheurs, à sa triste solitude, à son grand âge, le rendaient sympathique aux lecteurs. Mais enfin la légende d'Young, si répandue, si touchante qu'elle fût, n'était pas le seul ni même le principal intérêt qu'offrissent les *Nuits*. En dehors de la personne du poète, le poème a excité l'admiration de deux générations de lecteurs instruits dans tous les pays. Il reste le principal monument du genre de litérature que nous étudions ici : c'est surtout lui qu'ont eu devant les yeux les imitateurs, les enthousiastes et les critiques; et, pour beaucoup, le nom d'Young résume tout ce mouvement sentimental et poétique. Il faut donc examiner les *Nuits* avec une attention particulière; or, on en a beaucoup parlé plutôt qu'on ne les a analysées avec précision. Je mets à part, bien entendu, l'étude détaillée et pénétrante qu'en fait M. W. Thomas dans son livre sur Young. Sans prétendre aucunement à refaire son travail, on peut le compléter sur certains points; et surtout, le point de vue auquel nous nous plaçons ici est tout différent. Le biographe, le critique du poète Young doit examiner l'ouvrage par rapport à l'auteur, en rechercher les inspirations, en distinguer les époques, en apprécier la sincérité. Ici on le considère dans son action sur le public européen, qui aima les *Nuits* et qui les goûta dans leur ensemble, sans chercher à distinguer entre les premières et les dernières, sans pouvoir même, s'il ne les connaissait que par la traduction de Le Tourneur ou par les traductions italiennes ou espagnoles calquées sur la sienne, se douter du plan véritable et de la division de l'ouvrage.

Le titre, d'abord, n'avait rien de nouveau. *Pensées nocturnes*, disaient l'Anglais et l'Allemand; le Français, l'Italien traduisaient par *Les Nuits*. Nous avons vu que des prédécesseurs ou des

contemporains d'Young l'avaient employé. Mais aucun ne l'avait donné à un ouvrage aussi étendu. Young remplissait neuf *Nuits* de ses méditations; et ce qui n'était avant lui qu'une réflexion d'un moment, d'une heure au plus, devenait sous sa plume une longue suite de pensées patiemment développées. Par là, le nocturne émouvant mais un peu grêle de Parnell, l'essai méditatif et mélancolique de Blair s'élargissaient aux proportions d'un grand poème philosophique. C'est bien à ce genre de la poésie philosophique que prétendait appartenir l'ouvrage; mais ce vieux genre poétique, l'un des plus anciens de notre tradition littéraire, puisqu'il remonte à travers Lucrèce à Parménide, Xénophane et Empédocle, prenait dans ses mains une forme toute nouvelle, et, à certains égards, Young pouvait légitimement passer pour créer un genre nouveau. En effet, au lieu d'un poème suivi, régulier, il donnait des *pensées*, sorte d'effusions libres et spontanées, sans ordre trop visible, surtout dans les premières *Nuits;* il semblait ouvrir au lecteur son âme et son esprit, et ce lecteur lui était reconnaissant de cette confiance et de cette franchise. De plus, au lieu de disserter abstraitement, de dissimuler les circonstances qui amenaient ses réflexions, le temps, le lieu où elles prenaient naissance, il en faisait part au lecteur : il lui présentait sa pensée dans un cadre qui a été l'un des éléments dominants de son succès. Ce cadre nocturne avait été évoqué d'un mot par Lucrèce, que son amitié pour Memmius engage, dit-il, à « veiller par les nuits sereines » pour écrire son poème. Mais il était assez nouveau en littérature pour exciter la curiosité, l'intérêt; assez familier, assez intime pour éveiller dans les âmes de profonds, de sympathiques échos. On aima beaucoup ce penseur, qui cherchait pour méditer le silence austère des nuits; ce cadre nocturne s'imposa au goût, créa une mode : pendant trois quarts de siècle on fit des *Nuits*, et dans celles de Musset on retrouve encore, fécondées par le génie, les impressions profondes que Young avait le premier exprimées.

Quelle place occupe réellement la Nuit dans le poème d'Young, et jusqu'à quel point peut-on dire qu'il est le poète de la Nuit ? A deux reprises, il a tenté de représenter la Nuit en déesse mythologique : la première fois avec ses attributs conventionnels, son trône d'ébène, son sceptre de plomb ; ailleurs parée d'une couronne d'étoiles, d'une ceinture d'azur, d'une draperie de nuages. Tout cela restait bien froid et, même au milieu du XVIIIe siècle, appartenait déjà au passé. Le lecteur préférait le tableau simple et grandiose par lequel s'ouvre le poème : ce silence de mort, ces ténèbres profondes, ce sommeil de la création, où le cœur du monde paraît cesser de battre, où la Nature fait une pause terrible et angoissante. Il aimait voir le poète, réveillé après un court sommeil, se plonger dans ses graves pensées, demander à Celui qui fit jaillir la lumière du sein des ténèbres primitives de faire briller pour lui, dans cette nuit des sens et du monde, les rayons de la vérité. Il entendait avec lui l'horloge sonner une heure après minuit, et, dans un silence de plus en plus solennel, le penseur poursuivre sa longue méditation sur les vérités éternelles. Ailleurs encore, Young se représentait comme l'héritier des sages de l'antiquité qui surent profiter de la solitude et de la nuit pour chercher, pour trouver les grandes vérités morales. C'est la nuit austère du philosophe et de l'ascète, consacrée uniquement à la méditation la plus sérieuse ; c'est une nuit faite de solitude et de silence, telle qu'elle règne dans l'appartement du sage ; c'est la nuit morte des volets fermés, de la lampe éteinte ; ce n'est pas la nuit palpitante d'étoiles, vibrante aux rayons de la lune, embaumée des senteurs de la terre, la nuit vivante du dehors.

Parfois cependant, le philosophe ouvre ses volets, contemple la lune et, se sentant redevenir poète, l'invoque pour son inspiratrice. Le passage sur la lune qui se trouve au début de la troisième *Nuit* (Le Tourneur l'a relégué dans les notes de sa *Nuit IV*) est extrêmement intéressant et doit être considéré comme faisant époque. Avant 1742 on n'avait rien lu de tel en

Europe; on n'avait pas entendu de profession de foi aussi nette. Bien des poètes avaient invoqué la lune dans leurs vers, et la Magicienne de Théocrite avait eu plus d'un imitateur. Mais il était réservé à Young de poser en principe que l'inspiration nocturne et lunaire est nécessaire au vrai poète, et le distingue de l'écrivain agréable et brillant. Il annonce qu'il laisse Phébus aux poètes mondains; qu'à des chants différents il faut une autre divinité; qu'il courtise, rival d'Endymion, la sœur aux doux yeux du dieu du jour... A travers ce fatras mythologique et la lourde flatterie à la duchesse de Portland qui termine le couplet, on voit qu'il se propose de célébrer les bienfaits de la lune comme inspiratrice. C'est la première fois, continue-t-il, qu'un poète l'implore au secours de sa Muse; c'est une révolution dans le monde poétique : « This revolution in the world inspir'd ». Et il engage les autres poètes à l'imiter : la lune est la véritable inspiratrice; surtout pour lui, il est vrai, pour lui dont le sujet a quelque chose d'analogue à elle :

> A theme so like thee : a quite lunar theme,
> Soft, modest, melancholy, female, fair.

Il s'agit de Narcissa, dont il va déplorer la destinée et raconter la mort. Remarquons-le, ce n'est plus le philosophe qui invoque la lune, mais le poète élégiaque. Mais l'élégie ici se lie si étroitement à la philosophie, que celle-ci bénéficie de l'impression produite; elle devient plus poétique et plus sentimentale. La poésie, en général, a volontiers suivi Young dans la voie qu'il indiquait et où il entrait résolument le premier. Nous l'avons vu, dès 1727, affirmer son mépris pour le jour, déclarer qu'il préfère la nuit aux scènes joyeuses du printemps. Mais le succès des *Nuits* fit beaucoup pour répandre la mode lunaire. Young marche en tête du long cortège des poètes romantiques, amants de la Nuit et de la Lune, contre lesquels Carducci lancera plus tard ses violentes invectives, au nom du Soleil, au nom du Jour

éclatant et radieux, dont il proclame ardemment la valeur poétique. Sans doute, en dehors de toute mode littéraire, un penchant instinctif pousse beaucoup d'âmes à se plaire aux lueurs mystérieuses et tendres de la lune. Mais Young et, un peu plus tard, Ossian, sont pour beaucoup dans l'expression de ce goût et dans la place dominante qui lui a été accordée : ils en ont déterminé le développement, Young plus solennellement, Ossian d'une manière plus appuyée, plus sentimentale et rêveuse.

Ailleurs, la nuit est une nuit étoilée, indiquée néanmoins plutôt que peinte. Le poète invite Lorenzo à s'élever au-dessus de la terre pour parcourir avec lui les espaces infinis des cieux, à lever les yeux vers les astres pour y lire le nom du Créateur. Mais il ne donne pas l'impression de ce ciel étoilé : il en fait état pour son argumentation, plutôt qu'il ne l'admire, qu'il ne le sent. Que l'on compare ces pages avec celles de *Jocelyn*, où le curé de Valneige enseigne l'astronomie et la religion aux pauvres enfants du village : le sujet, le but sont identiques; d'un côté le froid raisonneur, de l'autre le poète. Diderot, analysant dans son Salon de 1763 l'impression que produit sur nous le ciel étoilé, remarquait avec finesse que ce spectacle doit son incomparable grandeur à « un effet moitié physique et moitié religieux ». Young ne ressent guère que l'effet religieux, ou plutôt philosophique.

En somme, Le Tourneur exagère l'influence de l'élément nocturne et sidéral sur la pensée d'Young, lorsqu'il dit des *Nuits* : « On y trouve une foule d'idées et de sentiments qu'on n'éprouve point pendant le jour, et qui ne peuvent naître que dans l'âme du spectateur solitaire d'un ciel nocturne. » De même, on a cité le mot de Rivarol : « Il y a des auteurs qui ont fait un livre avec une ou deux sensations : tel est Young avec la Nuit et le Silence. » Nous venons de voir que c'est l'élément *sensation* qui manque le plus à son poème. Presque toujours, la Nuit y est bien vide, froide et abstraite. Ses continuateurs, en

adoptant le cadre qu'il avait choisi, n'ont pas mieux réussi à animer la Nuit, à en distinguer les différents aspects, à en rendre les tonalités diverses :

> Il est plus d'un silence, il est plus d'une nuit,
> Car chaque solitude a son propre mystère....,

dit Sully Prudhomme. Ce qui fait l'intérêt et ce qui a fait le succès des tableaux nocturnes d'Young, ce n'est pas leur précision, c'est l'émotion vague, mais solennelle et parfois grandiose, qu'il éprouve et qu'il communique au lecteur. On a remarqué, en l'étudiant comme peintre de la nature [1], qu'il n'a su peindre que la Nuit, mais que son mérite est du moins d'avoir le premier apporté la note subjective qui manquait à Thomson et qui sera encore bien peu marquée dans Goldsmith. Il faut ajouter que la Bible a exercé une influence décisive sur sa vision de la Nature. Young voit le monde à travers le livre de Job, comme tant d'autres classiques voyaient les forêts et les mers à travers Virgile. Si incomplètes et imparfaites que fussent ses notations, elles ont fait une grande impression sur son siècle.

L'élément sépulcral, qui occupait la première place dans les essais de ce genre avant Young et qui prendra de plus en plus d'importance après lui, n'est pas développé dans les *Nuits* autant qu'on le croirait : il en est même presque absent, sauf en un passage. J'ai déjà parlé de Narcissa ; le poète fait dans la troisième *Nuit* une peinture émouvante de sa beauté, de ses vertus, de sa maladie, de ses derniers jours et de la scène de ses funérailles mystérieuses. Mais il ne médite pas sur sa tombe; il ne visite même pas, pour y chercher des enseignements ou des consolations, le cimetière de sa paroisse. Les réflexions sur la mort qui remplissent son poème restent abstraites; s'il parle de la tombe, c'est d'une manière tout à fait générale; aucun choc

---

(1) Richard Lange, *Edward Youngs Natursinn.* Diss. Leipzig, 1901.

de la sensibilité ne fait naître une émotion qui se prolonge en réflexion. Il ne descend pas, comme Blair ou Hervey, dans le mystère des tombeaux; il ne sent pas, comme Gray, la poésie d'un cimetière de campagne; il ne rêve pas, il ne médite pas devant les monuments humbles ou magnifiques. Philosophe raisonneur il paraît fermé à ce genre d'émotions. L'opinion courante, en faisant d'Young le poète des tombeaux, lui a prêté une inspiration qui ne se rencontre pas dans son poème, ou qui ne s'y rencontre qu'à dose infinitésimale : il est, de tous ceux qu'embrasse notre étude, celui qu'elle a le moins touché. Il n'est pas vraiment le poète de la Nuit; il est encore moins le poète des Tombeaux.

Surtout il ne donne pas, et de ceci on ne saurait le blâmer, dans le genre macabre. Là encore, l'opinion courante, au XVIIIe siècle même, faisait fausse route et prêtait à Young ce qui ne lui appartient absolument pas. Il laisse à d'autres le tableau réaliste des cadavres et de leur triste destinée. A cet égard, il offre une remarquable exception. Ses prédécesseurs comme ses imitateurs donnent presque tous dans ce genre : ils veulent humilier l'homme en le forçant à considérer ce qu'il devient après la mort, ou opposer victorieusement l'âme immortelle à sa dépouille éphémère, affreusement changée et bientôt méconnaissable. Plusieurs paraissent éprouver une âcre volupté à étaler aux veux du lecteur ce spectacle dans ce qu'il a de plus repoussant. Ce réalisme n'est pas le fait d'Young : son éducation, ses goûts littéraires, la noblesse du genre de poésie qu'il a adopté, et sans doute son tempérament propre, l'en écartent complètement. Il reste le plus classique de tous les poètes de la Mort; et justement son influence a été d'autant plus grande qu'elle était pure de détails rebutants et parfois ridicules comme nous en rencontrerons tout à l'heure.

Les idées morales qui sont au fond du poème ont eu plus d'importance encore que sa forme et que son cadre. Le poète des *Nuits* faisait ouvertement œuvre de philosophe et de théologien. Plus il avançait dans son ouvrage, plus cet élément

raisonneur et dialectique prenait de place dans ses vers. Les trois premières *Nuits* offrent une série de réflexions assez décousues, coupées de quelques effusions sentimentales, où Narcissa et Philander jouent un grand rôle. Mais après commence la lourde et massive démonstration de la foi chrétienne, où Lorenzo, l'incrédule et fictif Lorenzo, sert de cible aux arguments du docteur. Il y a bien du fatras et bien des répétitions dans tout cela. La dernière *Nuit* retrouve plus de force et une plus vive inspiration. — Il est probable qu'il en est de ce poème comme de tant d'autres ouvrages célèbres : ses plus chauds admirateurs ne l'ont pas lu tout entier; et George Eliot a même prétendu que l'on s'était généralement arrêté à la troisième *Nuit*... ou peut-être avant.

Le but avoué du poète — il le déclare dès la fin de la première *Nuit* — c'est de reprendre l'œuvre de Pope d'un point de vue différent, non plus humain, mais chrétien; de considérer l'homme non plus en lui-même et sur la terre, mais comme une créature de Dieu et dans sa destinée immortelle. « Man too he sung; immortal man I sing. » Peu satisfait des conclusions de l'*Essai sur l'Homme*, Young avait déjà écrit à Pope en ce sens. Ce dernier s'était fait le porte-parole du rationalisme et de l'optimisme; Young se fera l'apologiste de la foi chrétienne autorisant une vue pessimiste de ce monde par l'espérance d'un monde meilleur.

Une très grande partie des *Nuits* est donc consacrée à l'apologie du christianisme, apologie dont la direction, le ton et les procédés rappellent souvent Pascal ou le La Bruyère des *Esprits forts*. L'attaque n'est pas dirigée contre le sectateur d'une autre religion, ni contre le déiste, ni contre l'athée qui raisonne avec quelque sérieux, mais d'abord contre le vulgaire matérialiste, contre le libertin qui ne veut pas de la religion parce qu'elle le gêne, et surtout contre l'indifférent qui aime mieux n'y point penser. Elle est dirigée aussi contre le philosophe qui, imbu de la pensée des anciens, s'en tient au vieux précepte : Suivez la nature; et sur qui le christianisme, qui atteint l'idéal par la

renonciation, n'a pas eu de prise. Lorenzo est présenté parfois comme une manière de philosophe antique.

Contre cet adversaire Young emploie le raisonnement et proclame que le raisonnement à lui seul justifie le christianisme. Il n'admet pas que la religion soit affaire de race, de climat ni d'éducation : en quelque lieu qu'un homme soit né, la raison doit le faire chrétien. Ce christianisme est surtout un spiritualisme que hante la crainte de la mort et des peines éternelles, l'espoir de la félicité promise aux justes. Il y est fort peu question de rédemption et d'amour. Le docteur se sert, pour établir l'existence de Dieu et d'une autre vie, des arguments traditionnels : consentement universel, instinct qui proteste contre les injustices d'un monde borné à la seule existence terrestre, enfin et surtout splendeur et harmonie de l'univers, qui obligent à croire à un suprême artisan. Pour lui, la contemplation des cieux étoilés est la meilleure preuve de Dieu, et l'astronomie est la plus utile servante de la théologie : « Dévotion ! fille de l'Astronomie ! Un astronome indévot est un fou. » Cet argument a d'autant plus de force pour lui que son astronomie est celle de Newton. Le premier peut-être en Europe — M. W. Thomas indique cette idée qui est fort importante — il utilise pour des fins apologétiques les découvertes de Galilée et les lois de Newton, qu'il cite ; et cela non au hasard et en passant, mais de propos délibéré et dans de longs développements. Il dépasse sur ce point les moralistes de l'antiquité, Pascal, les prédicateurs du XVIIe siècle, et même La Bruyère, qui offrait tour à tour les deux systèmes, celui de Ptolémée et celui de Copernic, comme également propres à démontrer Dieu à l'esprit fort.

Young a horreur du mysticisme et de l'enthousiasme en matière de religion ; mais il ne s'interdit pas le sentiment. S'il est certes faux de dire avec Guido Muoni que les *Nuits* sont « d'abord une élégie intime née d'un deuil particulier du poète » et élargie ensuite en poème philosophique, il est vrai, par contre, que le poète n'y est vraiment éloquent que lorsqu'il laisse

parler sa propre sensibilité, et que cet élément subjectif et personnel, même dans la controverse philosophique, est la véritable, la féconde nouveauté des *Nuits*. Son siècle aime mieux sentir que réfléchir, être ému que persuadé. Young agite d'une manière qui a paru émouvante les grandes idées de mort, de temps et d'éternité. Il introduit ou réintroduit la métaphysique dans la poésie. Il rappelle à chaque instant Lucrèce et Pascal, mais il rappelle surtout Sénèque, à qui il doit énormément.

M. Heeg a montré que Young doit aussi beaucoup aux périodiques moraux comme le *Spectator*, le *Tatler*, le *Guardian*, dont il s'est assimilé les idées et même les développements. Il cite une page du *Guardian* où l'athée tient le même langage que Lorenzo dans les *Nuits*. Philander et Lucia sont des noms qui se trouvent dans le *Tatler*. C'est là qu'il a pris ses idées, car penseur, il ne l'était guère. Ces emprunts expliquent certaines parenthèses qui étonnent : elles se trouvaient dans ses modèles.

Cette philosophie est surtout pessimiste, et c'est un des traits les plus frappants des *Nuits*. On est étonné de voir ce chrétien se plaire à répéter indéfiniment que tout est mal ici-bas, en attendant que tout soit bien ailleurs. Sans doute, il cherche par là à modérer la crainte de la mort, en montrant à l'homme le peu qu'il perd en perdant la vie; mais il dépasse le but. Dans cette vallée de larmes qui est la carrière de l'homme, il n'y a place pour aucune activité légitime et bénie. C'est l'attitude morose et grondeuse du vieillard; c'est aussi le langage amer du courtisan, de l'ambitieux dépité et déçu. L'impression sur les contemporains fut pénible : « Va te pendre! » telle était la conclusion pratique qu'ils donnaient à cette doctrine, surtout étalée à partir de la quatrième *Nuit*. L'auteur nie la possibilité d'une vertu désintéressée : celui qui ne croit pas à une autre vie *doit* se conduire mal. Nous verrons que plusieurs lecteurs ou critiques ont protesté contre ce pessimisme systématique, agaçant à la longue et décourageant.

Mais cette philosophie pessimiste et désolante s'exprime parfois par des accents mélancoliques qui ont séduit la géné-

ration suivante. C'est surtout par cet aspect que Young est préromantique. Il parle de l'Océan qui reflète « the melancholy face of human life ». Il s'écrie, en comparant la capacité de souffrir chez l'homme et chez les animaux :

> Shall human eyes alone dissolve in tears,
> And bleed, in anguish, none but human hearts?

Il a même le sentiment de la solidarité humaine devant la Mort et ses mystères. M. Lamm dit à propos de son mot : « I mourn for millions » : « Sa douleur propre croît jusqu'à embrasser l'univers : il se considère comme supportant tout le fardeau de l'humanité (1). » Il faut avouer que ce mot est unique dans son œuvre; du moins il l'a prononcé. Le même savant revendique pour Young le mérite d'avoir le premier ouvert le chemin au *mal du siècle* sous sa forme sérieuse et émouvante, et blâme l'histoire littéraire de ne pas lui faire sa place à cet égard. Il y a du vrai là-dedans; mais la mélancolie humaine d'Young, sa sympathie pour l'humanité sont quelques gouttes noyées dans une mer de discussions et de déclamations. Du moins il pose avec plus de concision encore et de poésie que Montaigne et Pascal le problème de la destinée humaine : « Un ver — un dieu! » Ces formules saisissantes ne sont pas rares dans les *Nuits :* on admirait le vers : « Où est la poussière qui n'a pas été vivante? »

En général le poète n'est pas aussi bien inspiré. Son style lui a nui auprès de nombreux lecteurs, non seulement en Angleterre, mais même à travers les traductions. Il ne manque pas de grandeur et de force; il rencontre d'heureuses formules, surtout quand il s'inspire de Lucrèce ou de Sénèque; il a une solennité majestueuse qui produit un certain effet. Mais il est long à l'excès, et ses meilleurs vers sont noyés dans une prolixité fatigante; il développe pour développer, en prédicateur habitué à répéter sous vingt formes une même idée afin de la

---

(1) Martin Lamm. *Upplysningstidens Romantik*. Förra Delen. Stockholm, 1918.

faire entrer dans les têtes dures ou distraites de ses ouailles, en versificateur content de ses métaphores et de ses alliances de mots. Il manque de goût : il est emphatique et boursouflé ; il abuse des métaphores exagérées, des antithèses, des rapprochements bizarres. Ces défauts, un peu atténués par Le Tourneur, subsistaient pleinement dans la traduction allemande d'Ebert.

Mais, avec tous ces défauts, les *Nuits* devaient faire dans l'ensemble une forte et durable impression. Ce prêtre poète, visionnaire et solennel, toujours occupé des plus graves sujets, parlant à Dieu de l'homme et à l'homme de Dieu, agrandissait singulièrement la notion commune du poète tel qu'on se le représentait au XVIIIe siècle. A cet égard, et quelles que soient les différences, il agit dans le même sens qu'Ossian ou le *Barde* de Gray. Ce n'est plus un amuseur spirituel ou galant, un judicieux mais froid raisonneur, un peintre des sentiments ni même des réalités : c'est un vrai poète, tel que la seconde moitié du XVIIIe siècle le cherche partout et croit parfois le trouver, un *vates* inspiré de la divinité. Brunetière a soutenu que les grands lyriques français du XIXe siècle ne faisaient que transporter dans leurs vers ces grandes vérités morales ou ces aperçus saisissants que les orateurs de la chaire chrétienne exprimaient au XVIIe siècle. Avec Young, nous sommes à l'étape intermédiaire entre la prédication chrétienne et le développement lyrique des *Méditations* et des *Contemplations*. « Il a parfois, dit M. Zumbini, des accents qui expriment ces tourments profonds et mystérieux qui sont propres à l'homme dans tous les pays et dans tous les temps. » Dans toute l'Europe on lui a su gré d'avoir, dans le silence ou la médiocrité de la chaire et de la poésie, parlé à l'homme de sa destinée.

Les « Méditations » de Hervey.

Le second maître de la poésie des tombeaux en Europe, Hervey, est déjà un imitateur d'Young; mais il sera considéré bientôt comme modèle à son tour, et sa gloire, partout en Europe, sera étroitement associée à celle de l'auteur des *Nuits*. James Hervey (1714-1758), ministre dans différentes paroisses et finalement à Weston Favel (Northamptonshire), donne ses *Méditations parmi les Tombeaux* en 1748, lorsque les *Nuits* d'Young avaient fini de paraître en 1745. L'auteur était un enthousiaste d'Young, comme le montre sa correspondance. A la fin de sa vie, il répétait volontiers certains vers des *Nuits*. Il les cite dans ses *Méditations;* il transcrit quinze vers du *Tombeau* de Blair; il cite en note six vers du *Nocturne* de Parnell; on voit qu'il connaît ses auteurs et qu'il a conscience de continuer une œuvre commencée et de contribuer ainsi à constituer un genre nouveau.

Les *Méditations among the Tombs* forment une centaine de pages de prose poétique, dont la forme a moins vieilli que les vers de la plupart des contemporains de Hervey, et qui dans la traduction de Le Tourneur font aujourd'hui une impression plus favorable peut-être que les *Nuits*. L'ouvrage s'annonce nettement comme un livre d'édification. Il est dédié (Weston Favel, 20 mai 1748) à une certaine miss R. T., à qui l'auteur rappelle que sa beauté se flétrira et qu'elle doit en conséquence ajouter des qualités plus solides aux charmes de sa jeunesse. Une préface de deux pages explique le but de l'auteur. Un sommaire très détaillé précède le court ouvrage. La forme extérieure des *Méditations* est celle d'une lettre édifiante d'un ministre de la religion à une de ses paroissiennes. L'auteur aurait été étonné tout le premier du succès littéraire de son œuvre dans les milieux les plus divers et souvent les moins religieux.

Les *Méditations* s'ouvrent par le tableau majestueux et de bon goût d'une église de village dans la Cornouaille. Le poète examine les inscriptions funéraires que leur rapprochement dans ce lieu consacré rend plus éloquentes encore : « Autour de moi la majesté du Créateur; sous mes pieds les ossements de mes semblables! » La conclusion se dégage aisément de ces deux termes : « C'est ici que le plus grand des maîtres, le tombeau, tient une école de vérité. » Il réfléchit alors à l'inégalité des conditions, si vaine devant la mort; aux ennemis qu'elle a réconciliés dans le néant. Puis vient, et c'est la partie la plus développée et qui sent le plus la rhétorique, une énumération méthodique des cas les plus saisissants. Ici un nouveau-né... — le morceau a de la grâce — là un adolescent; plus loin un jeune homme de vingt-huit ans qui allait se marier : « La mort lui préparait un autre lit dans la terre!... Il ne sera point amoureusement pressé dans tes bras : il est étreint des bras glacés de la mort, dans l'oubli, dans l'éternel oubli de ce monde et de toi... » Voici un homme mort subitement; que d'autres sont dans ce cas! et que ce sort est redoutable! Voici une jeune femme morte en donnant le jour. Voici un père arraché jeune encore à l'affection passionnée des siens. Voici des riches, des hommes de guerre, des vieillards. Poursuivant son examen funèbre, le poète descend dans la crypte où sont ensevelis les grands de ce monde; ce tableau lui inspire de longues réflexions. Le lendemain, il se replonge dans les mêmes spectacles : il évoque avec un réalisme très hardi ces restes humains qui pourrissent dans la terre. Sa conclusion est un retour sur lui-même : « Hervey! ce sort sera le tien! » suivi de résolutions pieuses. Nul enseignement n'est plus utile au sage que celui-là.

L'étendue de cet ouvrage, sa stricte composition, — trop visible peut-être, — l'art étudié du développement le signalaient à l'attention; la sincère sensibilité qui l'anime lui assura le sort distingué dont il a joui. En le traduisant, Le Tourneur l'associait à la gloire d'Young. On remarquera d'ailleurs que si l'élément macabre y tient une assez grande place, l'élément

théologique y est fort peu représenté : il est plutôt sous-entendu qu'exprimé. Le pieux ministre de Weston Favel n'a pas cru devoir, comme son collègue de Welwyn, s'armer de pied en cap de tous les arguments physiques et moraux pour confondre l'incrédulité. Point de discussion; de l'onction, de la sincérité, et, malgré l'appareil logique, de la simplicité. On ne peut dire avec le *Journal encyclopédique :* « Hervey, plus sombre encore que l'affligeant Young... » En tout cas, il est moins varié, son œuvre étant infiniment plus courte.

Mais, comme le remarque M. Zumbini, les *Méditations* n'étaient que la première partie d'un voyage idéal dans le monde et dans la nature. Elles se continuaient par deux séries de *Contemplations* qui ont paru en même temps qu'elles et qui forment le second volume des œuvres de Hervey. Ce sont d'abord des *Contemplations sur la Nuit* : quatre-vingts pages de rêveries, où l'auteur retrace successivement la promenade du soir, le coucher du soleil, le crépuscule, la tombée de la nuit, — le hibou, le ver luisant, le rossignol, — le lever de la lune, le clair de lune, etc... Ces tableaux, très nouveaux à cette époque, même en Angleterre, même en prose, et d'une précision assez juste dans la peinture des phénomènes ou des objets du monde extérieur, sont accompagnés de réflexions philosophiques et religieuses; la forme est une prose calme, assez harmonieuse et qui ne manque pas d'expression, quoique le style demeure classique. Partout un très réel sentiment de la nature; mais rien de funèbre, bien que l'auteur cite le *Tombeau* de Blair, paru quatre ou cinq ans auparavant. De même les *Contemplations sur le ciel étoilé*. Le but principal de ces cent pages est de fonder la religion sur les vraies dimensions de l'univers, telles que les découvertes de Newton permettent de les connaitre ou de les entrevoir. Young, on l'a vu, avait indiqué ce thème dans sa neuvième *Nuit*, mais sans lui donner autant de développement. Il y a telle page de ces *Contemplations* qui rappelle de très près la thèse finaliste telle que l'expose Bernardin de Saint-Pierre : même connaissance minutieuse de la nature, même sympathie attendrie

pour tous les êtres, même confiance absolue dans l'ordre universel. Peut-être encouragé par le succès inattendu de son premier ouvrage, Hervey donna deux ans après une série de dialogues philosophiques imités de Platon et de Cicéron, intitulés *Theron et Aspasio* (1750) : trois lourds volumes consacrés à démontrer la justice de Dieu en ce monde et qui ne paraissent pas avoir eu un grand retentissement. L'auteur avait rencontré une fois une harmonie nouvelle; elle avait séduit ses contemporains et devait se prolonger en de lointains échos; il ne pouvait avoir deux fois le même bonheur. Peu après la mort de Hervey, on publia une collection de ses lettres pieuses adressées à différentes personnes (*A Collection of the letters*... 1760, 2 vol.). Ce recueil ne se répandit guère sur le continent, semble-t-il; cependant on en donna une traduction allemande (*Auserlesene Briefe, über verschiedene Gegenstände aus der Sittenlehre und Religion, des Hervey*, Hambourg, 1762) due évidemment au grand succès des *Méditations*, succès que signale la préface du traducteur.

L' « Élégie » de Gray.

L'*Elegy written in a country church-yard*, de Thomas Gray, est assurément le chef-d'œuvre de l'école anglaise des cimetières. Commencée en 1742, achevée en 1750, publiée en 1751, elle est donc contemporaine des *Nuits* d'Young et des *Méditations* de Hervey. Le studieux et minutieux artiste a certainement connu le *Tombeau* de Blair et les *Nuits*; pour M. W. Thomas, Gray doit à Young plusieurs traits et le ton général de son *Élégie*. M. Beers [1] estime qu'il doit aussi quelque chose aux *Élégies* de Shenstone. Mais le poème reste extrêmement original de cadre, de sentiment et d'accent. Nous ne nous enfonçons pas, à la suite

---

[1] Henry-A. Beers, *A History of English Romanticism in the eighteenth century*. New-York, 1906.

de Blair et de Hervey, dans l'horreur ténébreuse des caveaux; nous ne discutons pas à perte de vue, avec le docteur Young, entre les quatre murs d'une chambre, pendant les nuits silencieuses que l'insomnie rend si longues. Nous sommes au grand air, à la campagne, devant un petit village; voici le soir, et puis le crépuscule, et puis la nuit; les paysans ont regagné leurs demeures; la lune se lève; le poète s'attarde à errer dans l'humble cimetière tout bossué de tombes et rêve à la destinée de ceux qui gisent là, et dont quelques vieilles pierres disjointes, aux inscriptions grossières, rappellent à peine le nom. Destinée humble et sans gloire, qui ne les a marqués ni pour les exploits, ni pour les crimes. Et pourtant, peut-être en était-il parmi eux à qui la nature avait accordé l'étincelle divine : nés dans un rang plus élevé, moins pauvres et plus instruits, ils auraient illustré leur patrie. Cependant ils ont tenu à se survivre au moins par cette modeste pierre; quel homme, sur le point de tomber dans l'éternel oubli, ne demande pas aux survivants un appui, une pensée, une larme? Le poète termine en supposant qu'un jour viendra où les habitants du village, qui le voyaient si souvent guetter le lever du soleil, rêver au pied d'un arbre, errer capricieusement dans leurs campagnes, ne l'apercevront plus; ils verront passer son modeste convoi; on l'enterrera dans ce cimetière même; et son épitaphe dira qu'il passa sur la terre inconnu, pauvre, mélancolique et aimant.

Dès son apparition, l'*Élégie* fut saluée avec admiration, et elle n'a pas cessé d'être considérée comme un des purs joyaux de la poésie anglaise et en général de la poésie moderne. Comme beaucoup d'œuvres remarquables, elle offrait à la fois le point de perfection du genre auquel elle appartenait et un modèle nouveau qui engageait la poésie dans des voies nouvelles. Ce qu'elle avait de commun avec Parnell, Blair et Hervey, c'était la méditation nocturne et mélancolique devant les tombeaux. Mais comme ce lieu commun se rajeunissait et devenait plus émouvant sous la plume de Gray! Le paysage, si simple et si juste, devait faire école. Les réflexions n'étaient pas

formellement empruntées à la religion; sauf dans le dernier vers de l'*Épitaphe*, il n'est pas directement question de vie future ni de divinité. Le poète est un lettré, nourri d'antiquité classique, non un prêtre qui prêche en vers comme en chaire. C'est, dit avec raison M. Zumbini, un des premiers poètes en Europe qui aient senti et exprimé le pathétique de la destinée humaine, et cela sans intervention d'idées religieuses. A cet égard, il est nettement à l'avant-garde des Romantiques, particulièrement des Romantiques français. Il les annonce également par le ton mélancolique et rêveur de sa poésie, par quelque chose de vaporeux qui règne dans tout le poème et qui fait penser à Lamartine plus qu'à tout autre poète de n'importe quelle nation. Rien de trop réaliste dans le sépulcral, rien de macabre. On entrevoit à peine les morts paisibles :

> Each in his narrow cell for ever laid
> The rude forefathers of the hamlet sleep.

C'est aussi discret que du Victor Hugo :

> Quand nous serons couchés tous deux, dans l'attitude
> Que donne aux morts pensifs la forme du tombeau...

A la vérité, il y avait encore bien du classique dans Gray; il y en aura jusque dans Lamartine. Il semble craindre de se laisser aller à l'émotion personnelle, et il multiplie à l'excès, dans certaines stances, les substantifs abstraits traités comme de véritables allégories, procédé si fréquent chez les poètes anglais du XVIIIe siècle, et dont on s'est souvent moqué. On en compte seize en cent vingt-huit vers, dont sept en six strophes consécutives (vers 29-52) : c'est l'Ambition qui se moque, la Grandeur qui écoute, la Mémoire qui élève des trophées, la voix de l'Honneur, la Flatterie qui charme, la Science qui déroule son livre, la Pauvreté qui entrave... Cette place considérable accordée aux réflexions morales, présentées sous une forme artificiellement animée, et qui reste pour nous bien froide,

rapproche Gray d'Young, quoique son chef-d'œuvre soit à tant d'égards bien plus moderne que les *Nuits*.

Avec ces trois ouvrages essentiels, bien plus qu'avec ceux qui les avaient précédés, la poésie de la nuit et des tombeaux avait ses classiques; il faut maintenant suivre, en étudiant leurs traductions, leur diffusion à travers l'Europe.

CHAPITRE II.

Les Traductions.

Généralités. — Traductions d'Young : traductions complètes diverses.

L'école anglaise de poésie nocturne et sépulcrale n'est connue sur le continent que par cinq noms au plus : Parnell, Blair, Young, Hervey et Gray. Mais les deux premiers sont presque inconnus en comparaison des trois derniers. Parnell, grâce à l'abbé Yart, qui l'a compris dans son recueil, est cité en Italie par Giovio et en Suisse par Bridel. Blair, n'ayant pas été traduit, n'est connu que par le cas que font de lui ses imitateurs anglais. Ce sont des renommées qui restent britanniques ; celles d'Young, de Hervey et de Gray deviennent européennes. Ces trois écrivains ont donné lieu à un mouvement de traduction d'une importance et d'une durée exceptionnelles. Ces traductions n'ont jamais été étudiées, ni dans leur ensemble, ni dans les principales d'entre elles. Celles d'Young ont été citées en partie, mais non examinées, dans les ouvrages de MM. Thomas, Kind et Baldensperger; on n'a tenté de caractériser que celle de Le Tourneur; celles de Gray ont été diligemment énumérées par M. Northup [1] ; sur celles de Hervey il n'y a rien. Devant cette insuffisance de travaux préparatoires, il est impossible d'offrir un tableau ample et circonstancié, aboutissant à des résultats définitifs. Je me contenterai de tracer le dessin général du mouvement, en notant successivement les traductions d'Young, de Hervey et de Gray, et en n'insistant que sur celles qui ont joui d'une diffusion

---

(1) Cl.-S. Northup, *A Bibliography of Thomas Gray* (Cornell Studies in English). New Haven, 1917.

européenne, et qui ont beaucoup fait pour le succès de leurs ouvrages.

Ce n'est guère exagérer de dire que Young a été traduit dans toutes les langues de l'Europe. Pour mettre un peu d'ordre dans cette immense production, je considérerai successivement les traductions complètes, puis les traductions partielles. Pour ne parler d'abord que des premières, il en a été publié au moins vingt-deux en douze langues différentes, de 1751 à 1844 : six en allemand, trois en italien, deux en français, deux en russe, deux en danois, deux en portugais, une dans chacune des langues suivantes : hollandais, suédois, espagnol, polonais, hongrois, arménien. Sur ces vingt-deux traductions complètes, cinq sont en vers : trois allemandes, une en hexamètres et deux qui restent fidèles au *blank verse* de l'original; une italienne en *sciolti* et une française en alexandrins. Mais il faut surtout remarquer que sauf quatre, elles sont toutes antérieures à 1805, date à laquelle s'arrête à peu près notre étude; soit dix-huit en un demi-siècle. Dans cet espace de temps, elles se succèdent de façon assez régulière; la densité maxima se rencontre entre 1780 et 1790 : sept traductions complètes en dix ans. Ce sont là des chiffres minima, car d'autres traductions complètes peuvent avoir échappé à mes recherches et à celles de M. Thomas; mais elles seraient sans doute en petit nombre.

Celles mêmes que je viens de dénombrer offrent une importance bien inégale, et plusieurs d'entre elles n'ont joué qu'un petit rôle dans l'histoire littéraire. Dans les littératures qui ont possédé de bonne heure des traductions complètes qui par des mérites divers ont conquis et retenu la faveur du public, les autres tentatives étaient vouées d'avance à l'insuccès. En Allemagne, par exemple, Kaiser donne, de 1752 à 1762, tout le poème en hexamètres; ce grand travail n'obtient aucun succès; on préfère la prose d'Ebert. En 1780 Eckert lance une nouvelle traduction en prose pour faire concurrence à Ebert; il obtient un certain succès, puisqu'il est réédité deux fois en 1784 et en 1802; mais sa traduction ressemble étrangement à celle d'Ebert; c'est

presque une contrefaçon. En 1789, Steingruber publie une nouvelle traduction complète des *Nuits* en hexamètres ; il ne paraît pas avoir été plus goûté que son prédécesseur Kaiser. On continue à lire surtout Young dans la prose d'Ebert. En France, nous n'avons à citer comme traduction complète, outre Le Tourneur, qu'une paraphrase en vers de Le Tourneur, anonyme, qui a paru en 1792, et dont nous aurons à dire quelques mots tout à l'heure ; elle est restée sans succès et sans influence.

Dans les autres littératures, on ne traduit Young complètement qu'assez tard. En faisant abstraction pour le moment des traducteurs qui travaillent sur le français de Le Tourneur, on rencontre d'abord la traduction danoise de Balling (1767) ; puis, beaucoup plus tard et coup sur coup, une autre danoise, celle de Lodde (1783) ; une russe, une hollandaise de Lublink (1785), une suédoise de Lantingshausen (1787-1790). Voilà un groupe assez dense, et ce rapprochement montre que par toute l'Europe Young était de vente en ces années 1783-1790. C'est peut-être l'apogée de son succès. Plus tard, une nouvelle ère de diffusion se marque avec les traductions polonaise de Dmoschowskiego (1803), magyare (1815), arménienne imprimée à Venise (1819). Il m'est impossible de dire si l'une ou l'autre n'a pas été faite sur Ebert ou sur Le Tourneur.

Aucun de ces travaux ne présente une importance primordiale pour l'histoire littéraire européenne. On a surtout lu Young en allemand dans Ebert, en français dans Le Tourneur, et en d'autres langues dans des traductions faites d'après Le Tourneur. Connaître le premier traducteur et surtout le second est donc nécessaire pour juger de la diffusion réelle des *Nuits* et de l'aspect sous lequel elles se présentaient à la grande majorité des lecteurs en Europe.

J'ai peu de chose à dire de l'œuvre d'Ebert : les traductions honnêtes n'ont pas d'histoire. Professeur d'anglais au Carolinum de Brunswick, Johann Arnold Ebert (1723-1795) a consacré sa vie à faire connaître à ses compatriotes les œuvres d'Young, qu'il a traduites tout entières. Dès la publication des

Nuits, il les admire; il en copie force passages dès 1748; il commence à les traduire vers 1749-1750. Il consacre à maintes reprises ses leçons du Carolinum à l'interprétation des *Nuits.* Sa traduction commence à paraître en 1751; elle est complète en 1752. On la réédite en 1753, 1756 et 1763. Une seconde édition, complètement revue pour le texte, et enrichie de copieuses notes, paraît de 1760 à 1771, elle-même réimprimée de 1768 à 1774. Ebert continue à revoir et à réimprimer sa traduction jusqu'en 1794, un an avant sa mort; on peut dire que les *Nuits* l'ont occupé durant un demi-siècle.

Telle qu'elle se présentait au lecteur dans la seconde édition de 1760 à 1771, et dans les nombreuses réimpressions qui en ont été faites du vivant d'Ebert ou après sa mort jusqu'en 1805, cette traduction offrait l'aspect d'un véritable monument élevé à la gloire de l'auteur des *Nuits.* L'ouvrage occupait cinq grands et forts volumes; la traduction était accompagnée d'un commentaire perpétuel extrêmement abondant, et tel que seuls quelques classiques de l'antiquité en avaient fait naître d'aussi copieux. Ebert multipliait surtout les rapprochements avec d'autres auteurs anciens ou modernes; il signalait d'innombrables emprunts d'Young, d'autres faits à Young par des écrivains récents, qu'il s'agît de la pensée ou de l'expression. Souvent ces notes soulèvent d'intéressantes questions philosophiques ou littéraires : Ebert oppose Young à Pope, le rapproche d'Addison, de Hume, de Pascal, et avec précision.

On peut considérer Ebert comme le principal artisan de la renommée et de l'influence des *Nuits* en Allemagne. Sa traduction en prose, très soignée et très exacte, ne pouvait rendre toute la valeur poétique de certains passages; mais elle s'approchait du but autant que faire se pouvait, et vraiment on perdait en la lisant bien peu des mérites du texte. Aussi obtint-elle un très grand et très durable succès; elle éclipsa complètement toutes ses rivales. Sur 40 volumes de traductions allemandes des *Nuits* qui parurent de 1752 à 1805, j'en compte 28 d'Ebert et 12 de tous les autres traducteurs réunis. Tous les admirateurs

d'Young goûtent fort le travail d'Ebert et le remercient. Herder fait l'éloge de sa traduction au moins quatre fois; il en apprécie vivement les notes, qui la complètent si utilement. Resewitz, dans les *Lettres sur la Littérature contemporaine* (1764), en fait un éloge motivé. Zachariae la couvre de louanges. Seul Klotz fait exception, parce qu'il est adversaire de principe de toute influence poétique anglaise, influence qu'il estime funeste. Mais il rend hommage au zèle et au talent d'Ebert. Ce succès se répandait dans d'autres pays. Je trouve dans *Samlaren,* le journal littéraire de Gjörwell publié à Stockholm en 1774, *L'Homme,* tableau emprunté à la première *Nuit* d'Young d'après la traduction d'Ebert; c'est le passage célèbre où se trouve : « Un ver, un dieu ! ». Melchior Grimm, dans sa *Correspondance littéraire* (mai 1770), parle de la traduction d'Ebert, qui a la réputation d'être un chef-d'œuvre.

Traduction de Le Tourneur.

La traduction de Le Tourneur parut en 1769, en deux volumes. L'approbation, datée du 15 mars, est rédigée en termes particulièrement bienveillants. Le chevalier de Jaucourt, un des bons ouvriers de l'atelier philosophique, passait pour avoir collaboré à l'ouvrage.

J'ai pu être bref sur la traduction d'Ebert, malgré son importance et son succès, parce qu'elle est fidèle. Je dois être plus long sur celle de Le Tourneur, d'abord parce qu'elle a une importance exceptionnelle pour la diffusion d'Young et de Hervey en Europe, ensuite parce qu'elle offre sous le titre de *Nuits d'Young* un ouvrage nouveau; l'expression, on le verra, n'est pas trop forte; et que c'est cet ouvrage nouveau qui a joui en France et dans l'Europe latine du succès que l'on sait. La comparaison de Le Tourneur avec son original n'a jamais été faite avec précision : MM. Thomas et Baldensperger ne font

qu'indiquer que les neuf *Nuits* anglaises ont passé au nombre de vingt-quatre en français et citent quelques passages pour donner une idée du style de Le Tourneur. Il y a plus et il y a mieux.

Le Tourneur lui-même semble avoir voulu dans sa Préface préparer l'esprit du lecteur aux étranges libertés de sa traduction et répondre d'avance aux objections qu'on pouvait lui faire. Il constate d'abord l'abondance stérile de son auteur, la quantité de répétitions que l'on y rencontre, et se justifie par cette raison d'avoir relégué dans des notes mises à la fin de chaque Nuit « l'amas de ces fragments » qu'il a « mis au rebut » et tout ce qui lui a paru « bizarre, trivial, mauvais, répété et déjà présenté sous des images beaucoup plus belles ». Il ajoute plus loin qu'il a « encore jeté à la fin de chaque Nuit tous les morceaux, tous les passages qui appartenaient à la théologie et aux dogmes particuliers de la révélation », ne laissant dans le texte que « ce qui était d'une morale plus universelle, comme l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme ». Rien d'étonnant alors si ces notes occupent tant de place dans l'ouvrage. Si celles des 1re, 2e, 9e et 12e Nuits sont fort courtes, (notons que le traducteur n'a appliqué son système avec une pleine audace qu'à partir de la troisième *Nuit*), celles des 3e, 6e, 17e et 22e égalent en étendue les Nuits elles-mêmes, dont elles sont les annexes ; celles des 5e et 11e offrent une longueur double du texte même de ces Nuits, et dans celles de la 5e on trouve un véritable chapitre spécial sur la Rédemption. L'ensemble des notes de Le Tourneur égale les deux cinquièmes de ce qu'il laisse comme texte même des Nuits. La qualité n'est pas moins intéressante ici que la quantité : on y rencontre des idées importantes, des développements majestueux et de fort belles pensées. Mais on aperçoit aisément le double résultat auquel le traducteur a visé et qu'il a atteint. La majorité des lecteurs français ne lira guère que le texte, qui paraîtra déjà bien assez long à leur impatience. Or, ce texte est doublement expurgé : pour le style et pour les idées. Il n'offre qu'un

Young épuré et déiste. Le poète anglais, l'imitateur parfois heureux de Milton, est revu, corrigé d'après le goût français ; ses développements luxuriants sont émondés, ses images hardies sont supprimées ; les curieux, ou ceux dont le goût est vicieux, iront ramasser dans les notes, s'ils le veulent, les expressions, les comparaisons très nombreuses, les phrases, les développements entiers qui sont tombés sous la serpe du traducteur. D'autre part, le prêtre chrétien subit un traitement analogue. Il est contraint de laisser là ce que sa religion a de trop précis, de se dépouiller de ses ornements sacerdotaux et de paraître dans le simple habit du déiste ; il se bornera à célébrer, à enseigner la religion naturelle, celle de M. de Voltaire, par exemple. Il suffira pour les dévots, s'il en est parmi les lecteurs de Le Tourneur, de trouver dans les notes, en petits caractères, ce que le pasteur de Welwyn croit devoir dire de la Rédemption ou des autres mystères.

Le Tourneur reconnaît ensuite qu'il a supprimé « un ou deux morceaux », par exemple « les déclamations d'un protestant contre le pape ». Suppression peut-être politique, et même nécessaire à qui voulait obtenir l'approbation des censeurs royaux. Il s'agit évidemment du passage de la huitième *Nuit* d'Young, où celui-ci, à propos des méfaits de l'imagination, raille « ce prêtre persécuteur, le Turc de Rome » dont les visiteurs doivent baiser le pied. Le traducteur français a omis également à dessein les vers où l'auteur « annonce froidement les sujets qu'il va traiter ». Ce genre de suppression nuit beaucoup, on s'en doute, à la clarté de l'exposition ; il est vrai que tout plan annoncé par l'auteur était incompatible avec la manière dont Le Tourneur découpait le texte anglais dans sa traduction. Ce qu'il ne dit pas, c'est qu'il a supprimé également deux préfaces que Young avait mises en tête de la septième et de la huitième *Nuit*, et où s'apercevait nettement le dessein de l'auteur. La seconde, il est vrai, commençait par une phrase peu aimable pour les compatriotes du traducteur : « As we are at war with the power, it were well if we were at war with the manners of

France. A land of levity is a land of guilt. » On était en 1744, en pleine guerre de la Succession d'Autriche.

Le Tourneur s'explique plus longuement ensuite sur la transformation profonde qu'il a fait subir au plan de l'original. A l'en croire, le désordre le plus complet règne dans le texte anglais des *Nuits*. « Elles n'ont point un objet distinct et particulier. Elles ne forment point un tout séparé. » C'est, nous l'avons vu, fort exagéré; ce qui est incontestable, c'est une impression désagréable de décousu et de redites perpétuelles. Pour effacer cette impression, Le Tourneur, nous dit-il, après avoir d'abord traduit en suivant le texte exactement, s'est servi ensuite de cette première traduction en ne la considérant que « comme un architecte ferait l'amas des matériaux d'un édifice ». Il a disposé à son gré ces matériaux pour rebâtir l'édifice sur un plan nouveau; non que celui-ci fût le meilleur, dit-il, mais n'importe quel plan était préférable au désordre de l'original. S'il a ainsi « attenté au désordre sublime de la douleur et du génie », il n'a pas du moins « profané ces élans de l'enthousiasme, cette succession rapide et tumultueuse des mouvements et des transports d'une âme agitée... » Il s'en flatte du moins.

Cette modification par voie de refonte totale est la plus importante et doit nous retenir quelques instants. Young était déjà épuré quant à la forme et déchristianisé quant au fond ; le voici maintenant complètement bouleversé. La manière dont le traducteur annonce la méthode qu'il a suivie est inquiétante; voyons jusqu'à quel point ces inquiétudes sont fondées.

Ce n'est pas un travail aisé que celui de confronter le texte d'Young et celui de Le Tourneur afin d'établir une table de concordance de l'original et de la traduction. On ne saurait imaginer, à moins de l'avoir constaté par soi-même, avec quel sans-gêne raffiné Le Tourneur a remanié son texte. Il coupe une *Nuit* en deux, en trois, en quatre, et répartit ces morceaux aussi loin que possible l'un de l'autre dans les vingt-quatre Nuits qu'il fabrique à la place des neuf *Nuits* de l'anglais. Il les réunit par des fragments plus courts empruntés ailleurs. Il

passe, il transpose, il recoud, non seulement des ensembles, mais des détails; il saute deux vers ou deux cents vers; de ce qu'il a sauté il reprend une partie plus bas et il reporte une partie plus haut; il coupe un paragraphe, une phrase, un vers et en distribue les morceaux aux deux bouts de son ouvrage; il intervertit, il remanie, il brise le lien logique, sans se préoccuper quelquefois d'en introduire un autre; il désarticule complètement ce qui n'était pas déjà trop bien articulé. C'est la plus extraordinaire macédoine qu'ait jamais élaborée un traducteur.

D'ailleurs un examen attentif permet de constater que l'audace lui est venue à mesure qu'il avançait dans son travail. Au début, il pensait peut-être respecter à peu près les divisions de l'original. Sa première Nuit (*Les Misères de l'Humanité*) correspond à peu près à la *Nuit I* d'Young, sauf qu'il opère des suppressions équivalant à un cinquième environ du texte et que d'autres passages ne sont que résumés. La *Nuit II* est déja coupée en deux, et d'une manière bizarre; la deuxième Nuit française (*L'Amitié*) en donne les premiers vers et la seconde moitié, celle-ci très modifiée ou résumée, tandis que la troisième Nuit française (*Le Temps*) correspond à la première moitié. A partir de ce moment le traducteur se livre à des remaniements plus importants. Il puise sa quatrième Nuit (*Narcisse*) dans la première moitié de la *Nuit III*; sa cinquième (*Le Remède contre la Crainte de la Mort*) se compose en partie de fragments empruntés à la première partie de la *Nuit IV*, en partie de morceaux d'origines diverses, et ses notes représentent à peu près la seconde moitié de la *Nuit III*. Dès sa sixième Nuit (*L'Oubli de la Mort*), Le Tourneur va chercher quelque cent cinquante vers dans la première partie de la *Nuit IX*. La septième (*Le Caractère de la Mort*) est surtout empruntée à la *Nuit V*. La huitième, la neuvième et la dixième, consacrées à *L'Immortalité*, offrent un savant mélange de trois origines différentes : la huitième correspond au début de la *Nuit VI* et contient, en outre, quelques passages de la *Nuit IV;* la neuvième rapproche la fin de la *Nuit IV* et celle de la *Nuit VI;* la dixième est empruntée à la

première moitié de la *Nuit VII*. La onzième Nuit française (*L'Anéantissement*) est à peu près la seconde moitié de la *Nuit VII;* la douzième (*Les Avantages de la Nuit et de la Solitude*) et la treizième (*La Tristesse et le Malheur*) se partagent la *Nuit V;* la quatorzième (*Grandeur de l'Ame*) est empruntée à la *Nuit VI* et pour les notes à la *Nuit VIII*.

A partir de ce moment, il est visible que Le Tourneur, las de son travail de marqueterie, se contente de suivre à peu près le texte en découpant chaque *Nuit* anglaise en plusieurs Nuits françaises et en omettant, bien entendu, les passages déjà utilisés. Ainsi la quinzième Nuit (*Le Monde*), la seizième (*Le Plaisir et le Suicide*), la dix-septième (*Le Bel Esprit*), la dix-huitième (*La Conscience*) et la dix-neuvième (*La Vertu*) sont surtout empruntées à la *Nuit VIII;* la vingtième (*L'Existence de Dieu et des Esprits*) mêle au début de la *Nuit IX* quelques vers empruntés à la *Nuit VI;* la vingt et unième (*Pluralité des Mondes*), la vingt-deuxième (*Vue morale des Cieux*), la vingt-troisième (*Hymne à l'Éternel*) et la vingt-quatrième (*La Consolation*) sont découpées assez capricieusement dans la longue *Nuit IX*.

Tels sont les résultats d'une collation générale des deux textes; mais dans le détail il est impossible d'arriver à un parallélisme rigoureux. Au moment où l'on croit tenir le fil, il se rompt. Presque aucun paragraphe n'est traduit tel quel, sans additions, ni suppressions, ni interversions. Le découpage surpasse, dans le détail, tout ce qu'on peut imaginer.

La traduction tout au moins sera-t-elle fidèle dans le détail des mots et des expressions? Le traducteur le prétend. « J'ai tâché, dit-il, de traduire le plus littéralement que j'ai pu. » Mais il ajoute aussitôt qu'il n'a pas hésité à ajouter des idées ou des épithètes, et se flatte d'avoir ainsi « embelli l'original ». Voici, au reste, sa méthode : « Quand notre langue résistait à l'expression anglaise, j'ai traduit l'idée; et quand l'idée conservait encore un air trop étranger aux nôtres, j'ai traduit le sentiment. » Il cite lui-même un exemple de ces transformations de détail,

et cet exemple est bien choisi. Ce jeune homme qui, pour s'attendrir sur le sort de Narcisse, « ira, mélancolique et pensif, rêver à elle au milieu des tombeaux », est déjà romantique. Cela est fréquent dans Le Tourneur. Il rend son poète moins âpre et sarcastique, plus tendre et mélancolique. Il l'écarte du développement oratoire et brillant, et l'incline vers l'attendrissement et vers l'émotion.

Cependant ce n'est là qu'un aspect particulier de sa traduction. L'impression générale est celle d'une extrême liberté. Le Tourneur, il nous en a prévenus, transforme son texte en le traduisant. Tantôt il allonge, tantôt il abrège, et sans cesse il modifie. Entre tant d'exemples qu'on pourrait citer, je me borne à un seul : c'est le morceau fameux où le poète prête à Lorenzo le langage et les arguments de l'impie (*Nuit VII,* onzième Nuit de Le Tourneur) :

Ere yet in being, was mankind in guilt?
Why thunder'd this peculiar clause against us,
All-mortal, and all-wretched! — Have the skies
Reasons of state, their subjects may not scan,
Nor humbly reason, when they sorely sigh?
All mortal, and all-wretched! — 'tis too much;
Unparallel'd in nature; 'tis too much
On being unrequested in thy hands,
Omnipotent! for I see nothing but pow'r.
And why see that? why thought? to toil, and eat,
Then make our bed in darkness, needs no thought.
What superfluities are reas' ning souls!
Oh! give eternity! or souls destroy!
But without thought our curse were half unfelt;
Its blunted edge would spare the throbbing heart,
And, therefore, 'tis bestow'd. I thank thee, Reason!
For aiding life 's too small calamities,
And giving being to the dread of Death.
Such are thy bounties! — was it then too much
For me, to trespass on the brutal rights?
Too much for Heaven to make one emmet more?
Too much for Chaos to permit my mass
A longer stay with essences unwrought,
Unfashion'd, untormented into man?
Wretched preferment to this round of pains!
Wretched capacity of frenzy, thought!
Wretched capacity of dying, life!

Quoi donc! l'homme a-t-il pu devenir criminel avant que d'être? Par quel crime irrémissible toute la race humaine est-elle condamnée à la destruction? Pourquoi cet arrêt foudroyant sur notre seule espèce : « Vous serez tous mortels et tous malheureux? » Dieu a-t-il, comme les tyrans, des raisons d'Etat que ses sujets ne puissent pénétrer? Et quand il les fait souffrir, leur défend-il la plainte?... Dieu puissant, car je ne vois plus que ton pouvoir odieux, je t'accuse de la création de l'univers. Je te le reproche comme un crime. Le crime est-il autre chose que de faire des malheureux? Je ne t'avais pas demandé de me faire naître.

Donne-moi l'éternité ou reprends-moi la pensée. Elle ne m'était pas nécessaire pour végéter et m'anéantir après. Une âme raisonnable est une superfluité. Si tu ne me l'as donnée que pour aigrir mes peines, armer les calamités d'une pointe plus pénétrante, et m'accabler encore des terreurs de la mort, sont-ce là tes bienfaits? Au lieu de m'arracher de la paix du néant pour me tourmenter de l'existence, que ne me laisses-tu avec les êtres possibles qui n'en sortiront jamais? Au lieu de me forcer de naître homme, que ne faisais-tu à ma place un insecte de plus? Par une préférence barbare tu me fais de la pensée une faculté de souffrir ; de la vie, une faculté de mourir.

C'est la même chose en gros, c'est autre chose dans le détail. On a remarqué surtout le mot *odieux*, ajouté à *ton pouvoir* en s'adressant à Dieu — ce mot a été supprimé dans la réimpression de P. Christian en 1842, quoiqu'elle soit absolument identique en général au texte de Le Tourneur — et l'accusation formelle qui suit ce mot.

L'impression que cherchait à produire Le Tourneur était accentuée par le choix des deux gravures qui ornaient ces deux volumes comme frontispices. La première représentait *Young offrant son livre à l'Eternel*. Des nuages, la lune dans son plein, des rochers, des eaux, un tombeau : tel est le cadre impressionnant au milieu duquel se tient le vieillard dont la lyre et le livre indiquent assez qu'il est poète. La seconde, *Young enterrant sa fille*, est tout à fait dramatique. Le prêtre poète, qui a dû s'improviser fossoyeur, a creusé la tombe et posé ses outils; à la lumière d'une lanterne sourde, il contemple une dernière fois avec émotion la jeune fille qu'il tient dans ses bras et qu'il va confier à la terre. De ces deux gravures se dégageait la double impression d'un poème religieux et sentimental à la fois, mais religieux dans un décor déjà nettement romantique, mais sentimental avec quelque chose d'horrible et de macabre. C'était singulièrement appuyer sur certains éléments d'Young.

qui ne sont pas, nous l'avons vu, les plus importants de son œuvre.

L'édition de 1783 offre, elle aussi, deux gravures, d'un romantisme moins appuyé : Dans l'une, un vieillard médite dans un cimetière, devant des ruines, des crânes et autres ossements, des tombes usées par le temps et d'autres fraîchement ouvertes, au pied d'une grande église, et, bien entendu, au clair de lune. Dans l'autre le poète, la Bible à la main, contemple dans un site sauvage et montueux des colonnes en ruine et des ossements épars. « Va dans ta retraite, prends ta Bible et lis », dit la légende empruntée à Young. Il semble que, pour faire du livre saint une lecture profitable, il faille se transporter parmi les ruines et les tombeaux et s'entourer de crânes et de squelettes.

Le succès de Le Tourneur est attesté par le nombre exceptionnel des rééditions qu'on a données de sa traduction. Quérard en cite 21 de 1770 à 1836; mais il faut ajouter les deux réimpressions de 1771 et les contrefaçons, parmi lesquelles je citerai celle d'Amsterdam, 1773, et celle de Berne, 1796; et cette liste est sûrement incomplète. P. Christian reproduit presque identiquement en 1842 les *Nuits* de Le Tourneur, comme il reproduisait la même année l'Ossian du même traducteur; et sous cette forme extérieure un peu rajeunie, Young a pu encore fournir une nouvelle carrière en librairie.

Dès son apparition, la traduction fut signalée avec sympathie dans le *Monthly Magazine* en 1769, et, chose curieuse, la revue anglaise approuve les libertés que Le Tourneur a prises avec son texte. Voltaire, dans sa lettre du 7 juin 1769, en le remerciant de son envoi, ajoute que « le traducteur a plus de goût que l'auteur... Tous les étrangers, continue-t-il, aimeront mieux votre prose que la poésie de cet Anglais moitié prêtre et moitié poète ». Melchior Grimm, à peine la traduction parue, la condamne d'avance (mars 1769); elle n'aura aucun succès. Il y revient en mai 1770, pour constater que sa prédiction s'est réalisée : « Je veux mourir si j'en ai entendu parler à qui que ce soit. » Diderot le reprend vertement et s'échauffe sur ce sujet,

à son ordinaire. Grimm introduit dans sa *Correspondance* (juin 1770) la mercuriale de son ami : « Cette traduction, pleine d'harmonie et de la plus grande richesse d'expression, une des plus difficiles à faire en toute langue, est une des mieux faites dans la nôtre. » Il est faux que Le Tourneur n'ait pas eu de succès : « L'édition a été épuisée en quatre mois. » Ce succès, nous le verrons, est surtout dû aux mérites de l'auteur. Clément (de Dijon), qui est aux antipodes du parti philosophique, donne en 1772 « de justes louanges au traducteur habile » qui a su « donner un ordre un peu plus supportable à un livre plein de confusion et de désordre... ». Il est bien glorieux pour lui d'avoir, pour ainsi dire, recréé cet ouvrage anglais, quoiqu'on doive, somme toute, regretter « une traduction qui ne peut que perpétuer le mauvais goût ». Le *Mercure de France* parle quatre fois des *Nuits* de Le Tourneur, en 1769, en 1770, et encore en 1774. Un anonyme, dans des observations critiques intitulées *La Pétaudière* (1778), en faisant ses réserves sur Le Tourneur traducteur d'Ossian et de Shakespeare, place très haut la traduction des *Nuits* par le même écrivain.

Traductions faites d'après Le Tourneur.

Tous les pays de langues romanes vivent sur la traduction de Le Tourneur. En France même, il se publie en 1792 une traduction complète en vers alexandrins, attribuée à Jean-Étienne Hardouin, qui n'est que du Le Tourneur rimé, comme le titre l'annonce fort honnêtement. Ce grand effort était peu utile; le consciencieux et plat versificateur a le plus souvent affaibli son texte. On ne voit point que ces trois volumes, publiés à une époque peu propice aux bonnes lettres, aient eu beaucoup de diffusion ni beaucoup de succès.

En Portugal, Ribeiro Pereira et Oliveira, l'un en 1784,

l'autre en 1804, se bornent à traduire Le Tourneur en portugais. En Espagne, c'est d'après le texte français qu'un anonyme traduit Young sous le titre de *Lamento nocturno*, traduction que je n'ai pu rencontrer. Le chanoine D. Juan de Escoiquiz donne comme traduites de l'anglais en castillan les *Œuvres choisies d'Young* « expurgées, ajoute le titre, de toute erreur » (2e édition, 1798). Mais il se borne à suivre en tout le plan de Le Tourneur, qu'il trouve parfaitement inventé : car « d'un chaos confus d'idées sublimes, mais désordonnées et mêlées d'autres gigantesques ou puériles, il a fait un ouvrage magnifique » où il a su garder le *désordre* (du génie) sans *confusion*. A la vérité, le bon chanoine, dont nous verrons tout à l'heure les scrupules religieux, prétend avoir consulté aussi le texte anglais, pour reproduire à la fois « tout le feu de l'original, et la belle méthode du français ». Il semble bien qu'il ne s'en soit que bien peu servi pour modifier Le Tourneur. Il n'a donné que les treize premières Nuits de ce dernier; il se sert de vers libres rimés et délaie passablement le texte français, car sa première Nuit compte déjà 850 vers. Meléndez Valdés, dont nous étudierons les imitations, se sert aussi de Le Tourneur.

C'est ce dernier également qui sert de texte original aux traducteurs italiens. Le premier en date est l'abbé Francesco Alberti. Ses *Nuits d'Young*, traduites du français, ont dû être écrites et publiées bien peu de temps après l'apparition de la traduction de Le Tourneur, car l'édition que j'ai sous les yeux est présentée comme la troisième et pourtant est datée de 1770. Il destinait ces trois volumes à l'étude de la langue française par les Italiens, et réciproquement; son éditeur de Marseille faisait imprimer en même temps l'édition italienne et une autre où la traduction est en regard de celle de Le Tourneur. Voilà une utilisation pédagogique des *Nuits* à laquelle on ne se serait guère attendu. Alberti déclare qu'il suit exactement le traducteur français; il l'a trouvé si exact qu'il n'a pas eu besoin de se reporter à l'original. Admirons cette foi aveugle et cette confiance si bien placée. Cependant il a, dit-il, ajouté quelques vers

anglais en note pour renforcer l'impression du texte; en réalité je ne trouve que deux vers cités ainsi dans quatre Nuits. Il ajoute aussi quelques mots en italique. Son travail est très médiocre et plein de gallicismes; et je ne suis même pas sûr que ce professeur de français funèbre sache très bien notre langue, car il traduit, par exemple, *plonge* par *piega*. Il suit l'édition française au point de reproduire ses deux gravures, avec les légendes qui restent en français.

Je n'ai pu trouver les *Nuits* traduites en *sciolti* par le docteur Bottoni, les quatre premières en 1770, l'ensemble en 1771, aussi d'après Le Tourneur — d'ailleurs la date est significative. Bottoni professe qu'il faut traduire les *Nuits* d'après le français : « Il comprendrait bien peu combien utile, combien judicieux a été le travail de Le Tourneur, celui qui, pour traduire cette œuvre dans une autre langue, ne l'imiterait pas exactement [1]. » Quant à Loschi (1774), il connaît et blâme les travaux d'Alberti et de Bottoni. Ne sachant pas un mot d'anglais, dit-il, il a dû suivre uniquement Le Tourneur, mais malgré lui; car il s'est aperçu à des signes manifestes que l'âme de cet écrivain ne s'élevait pas à la hauteur de celle d'Young. « Il fallait en France pour une telle traduction la plume d'un Rousseau, d'un Diderot, d'un Thomas ou d'un Buffon. » Il veut faire de son livre un livre d'éloquence « propre au temple, au barreau et à l'académie ». Il l'a intitulé *traduction libre*, parce que « les couleurs d'Young étant le plus souvent sombres et affreuses, et les lecteurs désirant en général des objets riants, il s'est appliqué à employer des teintes plus claires et plus délicates... » Ce Loschi a le goût peu sûr : il croit la *Pharsale* de Marmontel supérieure à l'original et estime que « certaines inventions de Milton, exprimées dans la langue de Pope, seraient une merveille à la fois de la nature et de l'art ».

---

[1] Cité par P. Hazard, *L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIIIe siècle.* (Revue de Littérature comparée, 1921, n° 1.)

Traductions partielles des « Nuits ».

En même temps que les traductions complètes d'Young, avant elles et après elles, paraissent de très nombreuses traductions partielles. Nul écrivain n'invitait davantage et ne gagnait autant à ce genre de travail. Les *Nuits*, par leur longueur, leur diffuse prolixité, leurs répétitions, par leur division en neuf chants presque independants, se prêtaient admirablement à être traduites par fragments. Ces fragments ou ces chants isolés gagnaient à être présentés séparément ; on échappait ainsi à l'ennui qui se dégage invinciblement du long poème. Mais ici, il m'est impossible d'être même à peu près complet ; ces traductions se glissent souvent dans les journaux littéraires du temps, qui n'ont été dépouillés qu'en fort petit nombre ; et même pour celles qui ont paru en librairie, nous ne possédons, sauf pour la France et l'Allemagne, aucun recensement methodique. Voici les résultats que j'ai pu rassembler :

Un premier groupe de traductions partielles, contemporaines de la découverte d'Young et de l'enthousiasme qu'il suscite, est antérieur aux grandes traductions d'Ebert et de Le Tourneur. Le premier en date de tous les traducteurs est Bodmer, qui, dès 1749, donne une trentaine de vers des *Nuits* dans ses *Nouvelles Lettres critiques ;* le chef de l'école suisse tient à s'annexer Young, à montrer sur quels modèles la poésie allemande doit désormais se régler pour réagir contre l'école classique d'imitation française. Animé du même enthousiasme, Gjörwell traduit des fragments des *Nuits* dans le *Mercure suédois* en 1755. En 1759, d'autres essais du même genre, toujours dus à Gjörwell, paraissent dans le *Magasin de Göteborg* et dans d'autres revues suédoises, concurremment avec des morceaux des *Saisons* de Thomson et avec l'*Élégie* de Gray ; c'est la révélation d'une poésie nouvelle tombant en pleine période classique. De même

en 1764, la première *Nuit* en danois paraissait à Kristiania. En Allemagne, un anonyme donne en 1755, 1756, 1759 la première, la quatrième et la deuxième *Nuit* en octonaires trochaïques rimés, et s'attire par là les éloges du classique Gottsched, pourtant peu sensible à la poésie anglaise sentimentale. Ainsi Young réconciliait un instant, dans une commune admiration, Bodmer et Gottsched, les Suisses et les Saxons, ces vieux adversaires. L'anonyme présentait son ouvrage comme *traduction libre*; pas plus libre que tant d'autres à cette époque. Tscharner, enthousiaste d'Young, et qui a fait pour le voir le pèlerinage de Welwyn, traduit les quatre premières *Nuits* en hexamètres; la première, non publiée, est insérée dans la correspondance de Haller. Gensau à Iéna traduit la quatrième *Nuit* en mauvais alexandrins. Herder, enthousiaste d'Young comme il l'était à la même époque d'Ossian et des scaldes, traduit les cent vingt-cinq premiers vers de la première *Nuit* dans le mètre de l'original. On rapporte cet essai aux premières années de son séjour à Weimar, vers 1776-1777. Œder, dès 1754, avait traduit toute la cinquième *Nuit* dans le mètre iambique. A la même époque appartiennent les premières versions françaises. Elles sont en retard sur l'Allemagne et la Suède. D'après l'abbé Alberti, le *Choix littéraire*, à Genève, aurait donné vers 1760 quelques morceaux d'Young. Mais ce n'est qu'en 1762 que le *Journal étranger* donne la première *Nuit* en prose, due à la plume du comte de Bissy; en 1764 le même traducteur fait paraître la deuxième *Nuit* dans la *Gazette littéraire de l'Europe*. Malgré l'enthousiasme qui anime ce premier traducteur, on s'en tient là jusqu'à la grande traduction de Le Tourneur

A partir de 1770, deux phénomènes contraires se produisent simultanément : en Allemagne, les traductions partielles disparaissent complètement pour ne reparaître qu'en 1803; en France et en Italie, elles se multiplient au contraire et deviennent plus importantes. Il semble que dans le premier pays, le succès incontesté d'Ebert ait arrêté toute velléité de traduire d'une manière indépendante, même en vers, tel ou tel morceau des *Nuits;* et

que, dans les autres, le succès même de Le Tourneur ait excité l'émulation des traducteurs, surtout en vers.

Quérard cite une traduction isolée de la première *Nuit* par Sabatier de *Cabre* (de Castres) que je n'ai pu trouver : traduction de trente et une pages, sans date, qui peut être indépendante de Le Tourneur, et dans ce cas il s'agirait de la première *Nuit* d'Young. Mais, en tout cas, Le Tourneur est à la base de la plupart de ces essais partiels. On néglige les notes dans lesquelles il avait relégué tout ce qu'il estimait déchet ou scories, et l'on rime de son mieux telle ou telle partie du texte de ses vingt-quatre Nuits. On s'éloigne ainsi de plus en plus de l'original. Moissy, nous le verrons, ne donne que des extraits, mais Colardeau doit une bonne part de son éphémère réputation littéraire à sa traduction, en vers alexandrins sagement classiques, des deux premières Nuits de Le Tourneur (1770 et 1771) : au total, mille trente-deux vers. Lamartine, je crois, doit beaucoup à Colardeau, interprète d'Young. La première Nuit, *Le Réveil*, surtout philosophique, pose d'abord le cadre : la nuit, le sage qui se réveille et qui médite dans le silence universel, l'heure qui sonne ; puis expose de grands lieux communs, la brièveté de la vie, la faiblesse et la misère de l'homme, le mystère de sa destinée, que seule la religion peut éclaircir : « Oui, l'homme est pour lui-même un effrayant mystère! » s'écrie Colardeau, après Montaigne et Pascal, auxquels ses vers corrects et froids n'ajoutent rien. La deuxième Nuit est consacrée à *L'Amitié;* autres lieux communs, qui seraient émouvants s'ils s'exprimaient avec plus d'âme et d'élan ; tout cela n'est que judicieux et bien dit. Décantée une première fois par Le Tourneur, édulcorée par Colardeau, la poésie d'Young a perdu presque toute saveur ; le peu qu'elle en conserve lui vient de Sénèque, qu'elle rappelle de plus en plus après ces opérations successives. Un fragment de Colardeau sur *L'Immortalité de l'âme* est cité dans le *Manuel des fêtes nationales* de l'an III, à côté de poésies philosophiques de Voltaire, etc... Le pieux ministre de Welwyn aurait été bien étonné et

sans doute fâché d'apporter sa pierre à l'autel de l'Être Suprême.

A peine Colardeau, poète alors réputé et académicien, avait-il déposé la plume après la deuxième Nuit — il ne devait plus la reprendre — que l'obscur Doigny du Ponceau entreprenait de continuer sa tâche, quoiqu'il se défendît de vouloir, en imitant ainsi Colardeau, « rivaliser avec la magie de son pinceau ». Il versifia donc de son mieux la quatrième, la douzième et la quinzième Nuit (1771). Pourquoi celles-là plutôt que d'autres? *Le Deuil ou Narcisse ; Les Avantages de la Nuit et de la Solitude ; Le Monde* sont de beaux sujets, suffisamment généraux, pas trop métaphysiques ni surtout théologiques ; développés en vers même médiocres, ils satisferont, comme les deux essais de Colardeau, au besoin croissant d'une poésie intime et méditative, volontiers rêveuse et mélancolique.

C'est encore dans Le Tourneur que puisent un certain L. de Limoges, qui traduit la première Nuit en 1779 et la quinzième en 1780, et les anonymes qui traduisent librement ou imitent la quatrième en 1775 et 1783. Ceux-là cherchent dans les deux volumes de Le Tourneur ce qui est d'un intérêt général et humain, à peine philosophique et pas du tout religieux ; aussi reprennent-ils toujours la même partie de l'œuvre d'Young, et surtout l'élégie sur la mort de Narcissa. Pourtant un anonyme, plus hardi, se déclare prêt, en 1772, à donner au public la traduction complète des *Nuits* en vers : pour tâter l'opinion, il lance une version en vers libres du *Jugement dernier*, poème indépendant des *Nuits*, quoiqu'il le confonde avec la vingt-quatrième Nuit de Le Tourneur, probablement parce que celui-ci l'avait traduit à la suite de cette dernière Nuit. Voilà un type parfait de traducteur du XVIIIe siècle : il a tenu à « resserrer son auteur, refondre et marier une infinité de répétitions... ajouter des liaisons aux idées pindariques et isolées du célèbre curé », de manière « qu'il pût en passant la Manche se dépouiller de ce qu'il avait d'étranger pour nous ». Pindariques ! On trouve cette épithète appliquée vers la même époque à Ossian, aux anciens poèmes scandinaves ; elle est plus

rare à propos d'Young, et moins méritée : rien n'est plus loin de Pindare que la déclamation souvent verbeuse du ministre de Welwyn; mais on nomme volontiers ainsi au XVIIIe siècle tout ce qui paraît porter le caractère d'un génie franc, hardi, véhément, tout ce qui annonce ou paraît annoncer une poésie nouvelle.

Et le texte anglais? Le Tourneur l'a-t-il complètement éclipsé? On rencontre au moins deux fidèles à l'original et dont les protestations sont intéressantes. En prose, Dom Devienne donne en 1781 *Le Triomphe du Chrétien, Nuit d'Young traduite de l'anglais*. C'est la quatrième, une des plus précises au point de vue théologique et une des plus sévères : c'est là que se trouve le vers peu goûté des âmes tendres : « A God all mercy is a God unjust ». Dom Devienne, auteur d'ouvrages religieux fort appréciés en leur temps, élève une forte protestation contre Le Tourneur, contre sa manière de juger, de traduire et d'élaguer Young. Il ne peut comprendre « comment un écrivain dont l'esprit et les talents sont reconnus, et qui semble fait plus que personne pour apprécier un ouvrage, a pu regarder celui-ci comme n'étant qu'un amas d'idées triviales, ridicules et bizarres ». Ce sont, on s'en souvient, les termes qu'employait Le Tourneur dans sa Préface; mais il ne les employait pas côte à côte, et le nouveau traducteur, en les rapprochant ainsi, charge injustement son prédécesseur. Dom Devienne justifie le désordre qu'on a reproché aux *Nuits* : la douleur de l'auteur l'empêchait de mettre de l'ordre dans ses idées, et ce désordre a des charmes « qui n'échappent point à un cœur sensible ». Il a donc traduit l'ouvrage entier sur le texte; mais les libraires, devant le succès de Le Tourneur, ont refusé de l'éditer, et, faute des cent louis nécessaires pour se faire imprimer à ses frais, il se borne à faire paraître une des *Nuits* les plus gâtées par Le Tourneur, et dont il a relégué la plus grande partie dans ses notes. Dom Devienne, lui, a traduit Young « avec le même scrupule, avec le même respect que l'on traduit Virgile, à l'exception d'un certain nombre de vers où l'auteur emploie

des allégories que le génie de notre langue ne souffre pas ». Timidité d'un réformateur! Sa traduction est exacte, en effet, et écrite dans une bonne langue. Au même mouvement de protestation est due la *Nouvelle traduction de la première Nuit d'Young*, par le chevalier de C... (Cubières?) publiée en 1777, traduction faite sur l'original, dit la préface, et qui est, en effet, assez exacte.

Jusqu'à la fin du siècle les traductions partielles continuent. En 1786 le *Journal encyclopédique* donne un fragment traduit en vers par un prêtre d'Ohain. Et au début du siècle suivant, Baour-Lormian ajoute à ses *Veillées poétiques et morales* (1811) six morceaux des *Nuits* traduits en alexandrins d'après Le Tourneur, notamment une bonne partie de la première et de la troisième; celle-ci (*Narcisse*) est, en effet, dit-il, « la plus généralement préférée ». Baour est sévère pour la composition, l'art et « la manière » d'Young, et se flatte de l'avoir fort amélioré.

De même en Italie, c'est Le Tourneur qui fournit à de nombreux traducteurs de quoi s'exercer, surtout en vers. Dès 1773, l'abbé Antonio Gaio de San Vito traduit à Udine, en *sciolti*, sous le titre de *L'Existence de Dieu*, la vingtième Nuit de Le Tourneur (*Les Cieux*). Le travail de L. M. Scherdi est beaucoup plus considérable; il porte sur sept Nuits (Palerme, 1774). Vers la fin du siècle, on cite des traductions fragmentaires par l'abbé Olivi, par Colombo, par Girolamo Blenio, par B.-M. Calura, en Arcadie Enispe Frissonio. Vers 1800, l'abbé Francesco Soave et Alessandro Torri donnent encore d'autres morceaux. Cet important mouvement continue au XIXe siècle : deux prêtres de Brescia, l'abbé Brunati vers 1820, l'abbé Gargani en 1827, traduisent Young à l'envi ; je ne sais même si la traduction du second n'est pas complète.

D'autre part, le texte anglais avait inspiré dans les pays scandinaves quelques essais isolés. En 1770 paraissaient à Stockholm les premières *Nuits* en prose sous le titre de *Nuits sans sommeil*. Reuterholm avait donné aux *Nuits* une préface qui annonçait une traduction qui ne fut pas écrite ou pas

publiée. En 1773, à Åbo, le jeune Kellgren traduisait la première *Nuit* sous l'influence de Porthan, ce champion des idées nouvelles qui fit de la Finlande un des berceaux du préromantisme [1].

Un coup d'œil d'ensemble sur ces traductions partielles permet de constater l'inégale fortune des neuf *Nuits* auprès des traducteurs. La première est celle qui les tente le plus : j'en ai rencontré au moins une douzaine de traductions séparées, et, je le répète, il y en a certainement eu plusieurs autres. Elle a même été mise en latin par un Américain nommé Sewell et publiée à Charlestown, en 1787, avec ce titre : *Nocte Cogitata, liber primus*. La deuxième *Nuit* vient après elle pour le nombre des traductions; souvent d'ailleurs on les traduit ensemble, directement ou à travers Le Tourneur. Puis vient la quatrième, plus édifiante; on a traduit moins fréquemment la troisième, pourtant plus touchante (*Narcissa*). D'ailleurs le succès des deux premières *Nuits* s'explique très simplement par le nombre des admirateurs et des prosélytes de l'auteur, qui dans l'ardeur de leur zèle entreprirent de le traduire tout entier, puis se virent forcés, pour des raisons diverses, de s'arrêter après les premières journées de ce long voyage.

Beaucoup de ces traductions partielles sont en vers : admirable matière que ces nobles pensées et ces grandes images à mettre en vers français, allemands, italiens! Comme c'était à la même époque le cas pour Ossian, un véritable concours de poésie semblait être ouvert à propos de certains morceaux, comme l' « Apostrophe à la Nuit », comme la « Méditation sur la destinée de l'Homme ». Un mètre noble et d'un mouvement un peu lent s'imposait; l'alexandrin français de Colardeau, les hendécasyllabes italiens de Bottoni convenaient parfaitement; mais les hexamètres de Kaiser sont presque unanimement condamnés comme trop lourds par les critiques allemands. Des

---

(1) Werner Söderhjelm, *Åboromantiken*, Stockholm, 1915.

essais intéressants sont faits, mais bien tard, en Suède et en Allemagne, pour rendre des morceaux des *Nuits* dans un mètre calqué sur le *blank verse* original.

Abrégés et morceaux choisis.

Outre les traductions proprement dites, la masse imposante des *Nuits* invitait les abréviateurs au XVIIIe siècle à en extraire des volumes plus portatifs, d'une lecture plus brève et plus aisée. On rencontre, en effet, plusieurs abrégés ou anthologies qui jouirent d'une certaine diffusion et qui ont contribué à faire pénétrer Young dans beaucoup de milieux différents.

La première en date de ces anthologies s'appelle *Pensées sur divers sujets de religion et de morale*, et paraît à Amsterdam (Paris) en 1760. C'est un très petit volume qui tire des *Nuits* quatorze chapitres, complétés par deux appendices qui ne sont pas d'Young : *Conséquences du système de l'Anéantissement* et *Actes d'adoration et d'invocation*. Le plan de l'ouvrage est heureusement tracé : il mène par la morale à la religion. Il emprunte indifféremment ses matériaux à n'importe quelle *Nuit;* tantôt il traduit, tantôt il résume, tantôt il ne fait que s'inspirer de l'original. Quand il traduit, il reste souvent faible, timide. L'antithèse fameuse : *A worm! A God!* devient « vermisseau de terre et image du Roi des cieux ». Le Tourneur osera dire : « Un ver! Un dieu! » Mais quand il resserre le texte il exprime avec bonheur certaines pensées moins nettes dans l'original : « Je suis la nature, dit le vicieux. Quoi! la conscience n'est-elle pas une partie essentielle de sa nature? » On pense parfois en lisant ces *Pensées* anonymes à du La Rochefoucauld ou à du La Bruyère. Il leur manque, bien entendu, tout ce qui est du style, la poésie, l'ampleur, même le tour volontiers déclamatoire de l'original. L'*Année littéraire* les apprécie, mais voudrait en retrancher des traits bas ou ridicules, ou qu'elle

juge tels; car ces reproches ne paraissent vraiment pas mérités à des yeux modernes; mais on sait la sévérité de l'orthodoxie littéraire du journal de Fréron. Ces *Pensées* sont probablement l'original d'un ouvrage publié en Allemagne l'année suivante sour le titre de *Pensées morales sur divers sujets de religion, d'après l'anglais de M. Young* (Breslau et Leipzig, 1761). Kind n'a pu rencontrer ce volume; d'après les comptes rendus des revues allemandes, il contenait en dix-sept chapitres l'essentiel des *Nuits*.

Cette première anthologie avait été faite sur le texte anglais. Les suivantes sont en général empruntées aux deux grandes traductions d'Ebert et de Le Tourneur. Entre 1760 et 1770, on trouve en Allemagne deux essais en ce genre, provoqués par le succès d'Ebert : *Le Vieillard anglais*, une adaptation en six parties (1765-1767); et la dix-huitième lettre *Sur la formation du Goût* par Dusch (1765), qui tire d'innombrables exemples des sixième et septième *Nuits*. De même en France, c'est de Le Tourneur que dérive l'ouvrage de M. de Moissy intitulé *Vérités philosophiques tirées des Nuits d'Young et mises en vers libres sous différents titres...* Paris, 1770. Deux vignettes représentent, l'une Young présenté par la Mort à l'Immortalité qui l'appelle du sein des nuages; autour du poète, des sceptres et des couronnes brisés, un tombeau ouvert; l'autre : *Une heure sonne, elle est déjà perdue*. L'auteur de cette anthologie rimée voit surtout dans Young un ami de l'humanité, un consolateur et un guide. A la lecture des *Nuits*, dit-il, « l'homme sent les facultés de son âme se développer; il apprend, de la façon la plus consolante, ce qu'il est et ce qu'il doit être ». Les autres philosophes, continue-t-il, n'offrent qu'un feu doux; Young est un volcan, il suffit de le purger de ses scories. Des vingt-quatre Nuits de Le Tourneur, Moissy tire cinquante articles rangés non par sujets, mais dans l'ordre adopté par Le Tourneur. Certains thèmes sont ainsi bien mis en évidence, qui seront repris sur le même ton par la poésie romantique et particulièrement par Lamartine : *Le Pressentiment de l'Immortalité* et

L'Anéantissement, par exemple. L'intention de l'abréviateur est toute d'édification, et c'est pourquoi, sans doute, le censeur royal Rémond de Sainte-Albine « applaudit à son choix »; mais tout talent poétique lui fait défaut : ces vers libres sont d'une médiocrité déplorable.

L'abrégé de Moissy fut traduit en allemand, paraît-il. Mais de son côté Basedow publiait, en 1778, une *Chrestomathie des enseignements d'Young sur la Religion naturelle et sur la Vertu, extraite de ses Nuits*. C'est, dit Kind, « une anthologie de 148 pages, composée de passages choisis dans la première édition de la traduction d'Ebert, comprenant tous les morceaux qui ont une particulière valeur morale, disposés dans l'ordre des *Nuits*, et combinés de manière à former un ensemble nouveau ». Le but du fondateur du *Philanthropinum* est évident, et le titre l'annonce : il s'agit de donner un livre de lecture aux écoles « philanthropiques » des diverses confessions. Il élague surtout ce qui est spécial à Young lui-même et à ses malheurs, c'est-à-dire ce qui touche le plus la plupart des lecteurs. Dans le même dessein d'édification, on publiait à Naples en 1776 et 1781, à Venise en 1783, une anthologie intitulée : *Le Sage dans la solitude ou Méditations religieuses sur divers sujets*, par Ed. Young, et l'abbé Baudrand donnait en 1786 : *Esprit, Maximes et Pensées d'Young, extraits de ses Nuits*, d'après Le Tourneur, bien entendu. Cet ouvrage fit son chemin en Italie, où Michel Gambogi le traduisit à Milan en 1833, et jusqu'en Russie, où il fut traduit en 1803. On doit en rapprocher un ouvrage allemand anonyme qui cependant en semble indépendant : les *Considérations morales sur la valeur de la Vie, traduites du français* (1787); le compilateur à qui Young « a toujours paru trop sublime » a puisé dans Le Tourneur la matière de seize chapitres.

Un genre un peu différent est représenté par le recueil anglais de John Evans : *Beautés poétiques d'Young* (1796), précédées d'une Notice sur l'auteur des *Nuits*. C'est une anthologie assez étendue : les fragments sont très nombreux et très courts (de

deux à cinquante vers), si courts qu'ils forment une véritable poussière poétique qui n'intéresse guère et fatigue au bout de peu de temps. Evans concevait de manière bien peu heureuse le rôle de l'abréviateur. Pourtant son livre eut du succès, sinon en Angleterre (M. Thomas ne le mentionne même pas), du moins à l'étranger. Kinderlin publie à Halle, la même année, un *Extrait des Nuits d'Young*, que je n'ai pu voir et sur lequel Kind ne donne aucun détail; mais comme on y trouvait le texte anglais en face de l'allemand, je soupçonne fort que c'est une simple traduction du recueil d'Evans. En France, Bertrand Barère traduisit Evans en 1804 : *Beautés poétiques d'Young*, avec un avertissement intéressant, la Notice d'Evans et le texte anglais en regard du français. Barère dit avoir saisi avec plaisir l'occasion qui s'offrait à lui de faire mieux connaître Young. Car, dit-il, Le Tourneur, dont la traduction est « faible, inexacte et décolorée », a « composé un ouvrage français avec des pensées anglaises », parce qu'il « voulait avoir du succès ». Les Français ne connaissent pas les *Nuits* : « le poète anglais, si surabondant de génie, si puissant par son imagination religieuse et sombre, si remarquable par sa grande originalité, si extraordinaire par les élans sublimes, mais aussi quelquefois extravagants, de son âme forte et mélancolique », est bien autre chose que ce que leur offre Le Tourneur. Son style est « énergique, large, oriental »; s'en aperçoit-on dans la traduction?

Ces six ou sept anthologies différentes ont un caractère commun : elles tendent à la morale et à l'édification, ouvertement dans les *Pensées* de 1760, dans Basedow et Moissy, plus indirectement dans Evans. C'est un élément du succès des *Nuits* sur lequel on n'a guère attiré jusqu'ici l'attention, et sur lequel j'aurai tout à l'heure occasion d'insister.

———

Traductions de Hervey.

Hervey devait naturellement être bien moins traduit en toutes langues que Young : il paraissait le satellite, un peu pâle, de cet astre nouveau. En Allemagne, il eut peu de succès. Ses *Méditations* sont traduites, sous le titre de *Gräberbetrachtungen*, par Nürnberger en 1763 ; une anthologie de Hervey paraît en français et en allemand, à Zurich, en 1810.

En France, on rencontre, dès 1757, une traduction partielle de Hervey, chose singulière, en vers, et en vers blancs ; il est vrai qu'il s'agit des *Contemplations* et non des *Méditations*. De celles-ci, il a paru deux traductions qui portent la même date (1771) ; mais, en réalité, un intervalle assez long les séparait pour que le second traducteur, Le Tourneur, ait pu connaître et critiquer le travail de son devancier. Celui-ci, ou plutôt celle-ci, Mme Thiroux d'Arconville, publiait cette année-là, sous le voile de l'anonyme, les *Méditations sur les Tombeaux*, par Hervey, en un volume dont le privilège est daté du 21 mars 1770 ; il est probable que c'est le succès des *Nuits* dans la traduction de Le Tourneur, parue en 1769, qui avait encouragé la traductrice à donner aussitôt un pendant à Young. Son travail, à vrai dire, est plutôt une refonte qu'une traduction. Elle divise le texte de Hervey, d'une manière tout à fait arbitraire, en dix-neuf Méditations, à chacune desquelles elle donne un titre. Elle reconnaît dans sa Préface avoir « beaucoup abrégé la morale pour s'attacher davantage aux idées, aux images et aux sentiments ». Voilà qui promet ; mais il y a mieux : elle reconnaît aussi avoir beaucoup ajouté à son texte. Cette dame, quoiqu'elle dise avoir fort abrégé la morale, a certainement conçu sa traduction comme

destinée à l'édification. Son ouvrage n'ayant eu que fort peu de diffusion en France et en Europe, il serait inutile et ennuyeux d'insister sur cette étrange manière de traduire.

Si la traductrice ajoutait et supprimait, le traducteur, qui est Le Tourneur, ajoutait moins, mais supprimait plus encore. Son ouvrage (*Méditations d'Hervey, traduites de l'anglais*, 1771) contient deux volumes dans lesquels le texte même de l'ouvrage n'occupe que 87 pages; j'ai calculé que sa traduction correspond aux deux tiers de celle de Mme d'Arconville. Le premier volume s'ouvre par une *Vie d'Hervey*, de 73 pages, très intéressante et qui a eu beaucoup d'importance pour le succès de Hervey en Europe. Le pieux ministre de Weston Favel y est représenté comme un véritable saint : les plus pures vertus éclairent sa vie modeste et retirée; en lisant cette biographie, on admire l'homme et on l'aime. C'est elle qui enflamma le jeune Philippe Bridel du désir d'imiter les *Tombeaux*. Puis viennent diverses lettres de cet auteur, d'un caractère moral et édifiant; une imitation anglaise des *Tombeaux*; enfin l'*Elégie* de Gray, que nous retrouverons tout à l'heure. Le second volume contient, sous le titre de *Méditations*, seconde partie, les *Contemplations* et les *Hymnes* de Hervey, et se termine par les *Funérailles d'Arabert*, de Jerningham, dont nous parlerons à propos des imitations.

Le Tourneur reconnaît avoir éprouvé une désillusion en lisant Hervey après Young. Il semble qu'il l'ait traduit avec moins de conviction. Il a beaucoup abrégé l'original et blâme la traductrice qui l'avait précédé de ne pas avoir fait assez de suppressions. Pour lui, il a supprimé notamment les citations bibliques, si nombreuses; le passage où Hervey justifiait l'usage d'ensevelir les chrétiens dans les églises, le parallèle entre le guerrier et Jésus-Christ... bref, ce qui est le plus chrétien ou le plus hardi. Il a surtout remanié son auteur : il a voulu que sa traduction devînt « un miroir qui recueille et concentre dans un foyer brûlant mille traits de lumière qui auparavant, dispersés et enveloppés de nuages, restaient sans chaleur et sans effet ». Autre-

ment dit, il a travaillé sur Hervey à peu près comme sur Young l'année précédente : lui aussi, il l'a francisé et surtout laïcisé ; il a habillé le pieux ministre de campagne, anglais et protestant, en homme de lettres parisien, chrétien sans dévotion, et presque déiste. Mais il l'a abrégé bien plus encore qu'il n'avait abrégé Young. Un calcul facile montre que l'ouvrage a perdu 40 °/₀ de son étendue en passant de l'anglais au français ; c'est beaucoup. Fréron félicite le traducteur de « nous avoir fait grâce des longueurs, des redites, des passages tirés de l'Écriture sainte, et de larcins considérables ». Quels larcins? Le Tourneur n'en parle pas dans sa préface.

Cette traduction eut un succès assez marqué pour être rééditée deux fois en 1771. On en donna un abrégé à Bâle en 1796. Mais surtout les *Méditations*, partie essentielle de l'ouvrage, sont généralement jointes aux *Nuits*, qu'elles paraissent compléter ; c'est avec elles qu'elles reparaissent en 1823 et 1827. Comme à Young, le romantisme français, volontiers mélancolique et solennel, rend à Hervey de l'actualité. Déjà Baour-Lormian avait fait suivre ses *Veillées poétiques et morales* (1811) de dix fragments de Hervey, dont cinq empruntés aux *Méditations*. Il paraphrasait en vers souvent harmonieux, mais souvent aussi bien médiocres, un certain nombre de *Tombeaux*.

En Italie, Hervey est souvent retraduit ou résumé d'après le français de Le Tourneur : en 1782 à Padoue ; en 1809 à Côme, par le comte Giovio, qui dédie son travail à Ugo Foscolo, l'auteur des *Sepolcri*. Une autre traduction italienne, par D. L. B., paraît en 1805, et se réédite en 1806 et 1818 ; ce dernier traducteur a encore abrégé Le Tourneur, de manière qu'il a extrait, dit-il, « le baume du baume ». — C'est sans doute aussi d'après Le Tourneur que les Chasseurs nobles de Condé s'exercent en 1797 à traduire Hervey. Bizarre idée chez ces hommes d'action, chez ces jeunes hommes, que celle de traduire le philosophe des tombeaux !

Traductions de Gray.

Ce grand travail de traduction, qui transportait en tant de langues les *Nuits* d'Young et les *Méditations* de Hervey, était encore plus actif quand il s'agissait de l'*Elégie* de Gray. Elle fut traduite un très grand nombre de fois et dans des langues inattendues; la brièveté de ce poème de 128 vers invitait ses innombrables admirateurs à ce genre de travail et rendait facile la publication. Grâce au récent ouvrage, si précis et si complet, de M. Northup, nous possédons maintenant des chiffres pleins d'intérêt. Pour ne parler que des traductions antérieures à 1830, on en compte au moins 89, dont 48 avant 1800 : dix allemandes, treize françaises, sept italiennes, une portugaise, une galloise, six grecques et dix latines; sans compter ce qui n'a pas été imprimé et ce qui a pu échapper aux diligentes recherches de M. Northup. En négligeant ce qui est curiosité ou exercice d'érudit comme la traduction galloise, les six grecques et les dix latines, on trouve l'*Elégie* abondamment traduite dans trois des principales langues de l'Europe au XVIIIe siècle. Et ce mouvement ne devait pas s'arrêter là : de 1800 à 1830, 41 traductions : une allemande, seize françaises, huit italiennes, une espagnole, une russe, une hongroise, une hébraïque, une grecque, neuf latines. On remarquera que les littératures moins importantes n'entrent en lice qu'assez tard. Même on donne à deux reprises des éditions de l'*Elégie* en plusieurs langues, comme on a publié des Bibles parallèles : en 1802 à Paris (Boulard), le texte et des traductions interlinéaires française, allemande, suédoise, danoise, portugaise et hébraïque, plus une traduction plus lisible en prose française; en 1817 à Vérone, dans des proportions plus imposantes : le texte et huit traductions italiennes, deux françaises, deux allemandes, quatre latines, une grecque et une hébraïque. L'auteur de cette dernière, le P. Venturi, s'était

servi de mots et, autant que possible, de tours employés dans les Écritures. Quant aux traductions grecques et latines, la plupart étaient faites en Angleterre par de bons humanistes d'université.

Ce qui est plus intéressant, c'est de constater les variations du nombre des traductions avec les époques. On ne cite pas de traduction antérieure à 1760 ; puis, en les groupant par décades, on obtient le tableau suivant :

Périodes.	Nombre de traductions.	Nombre de traductions en langues modernes.
—	—	—
1761-1770	6	4
1771-1780	13	9
1781-1790	8	5
1791-1800	20	13
1801-1810	16	13
1811-1820	15	11
1821-1830	10	7

La dernière colonne est la plus instructive. On constate, après une première période de curiosité, un maximum très net aux environs de 1800, et un intérêt qui ne décroît que lentement au XIXe siècle, et qui se prolonge en plein romantisme dans les pays les plus divers. Les secousses de la Révolution et les guerres de l'Empire suggéraient-elles une mélancolie volontiers funèbre ? Ou les influences préromantiques décidément triomphantes s'unissaient-elles pour rendre tout à fait sympathique cette poésie crépusculaire et rêveuse, à laquelle il ne manquait qu'une note plus personnelle et plus désespérée pour être tout à fait romantique? Les deux causes ont probablement agi simultanément.

La France l'emporte de beaucoup par le nombre de traductions : vingt-neuf de 1765 à 1828, contre treize allemandes et quinze italiennes. Ce poème était vraiment pour notre littérature une révélation. A défaut d'une histoire complète de l'*Élégie* de

Gray en France, travail qui n'a pas encore été fait [1], j'ai pu du moins étudier la plupart de ces traductions. Les deux premières, celle de Mme Necker, publiée dans la *Gazette littéraire de l'Europe* en 1765, rééditée dans le tome IV des *Variétés littéraires* d'Arnaud et Suard en 1768 et 1770, réimprimée encore en 1804; et celle de Le Tourneur qu'il joint à son *Hervey*, paru en 1771, sont en prose. Celle de Mme Necker, qui a sans doute révélé l'*Élégie* aux lecteurs français, est très infidèle : elle supprime et ajoute, de manière à transformer la pièce dans le détail. Celle de Le Tourneur, moins libre, n'est pas exacte non plus; on découvre d'ailleurs entre ces deux traductions d'étranges coïncidences dans les libertés qu'elles prennent avec le texte. La version de Le Tourneur a été souvent et longtemps rééditée, tantôt avec son *Young*, surtout au XIXe siècle (six fois de 1826 à 1834), tantôt avec son *Hervey*, jusqu'en 1827. C'est à peu près tout pour les traductions en prose. Toutes les autres sont en vers; elles commencent dès 1770 et se multiplient surtout de 1788 à 1813 (vingt-deux pendant cette période de vingt-six ans, sans compter les réimpressions; cinq en 1797, trois en 1813). On voit qu'en France c'est une véritable mode, qui coïncide exactement, fait intéressant à noter, avec la mode ossianique.

Aucune des traductions en vers que j'ai vues n'est bonne ou seulement supportable; rien de moins étonnant : il aurait fallu pour y réussir un Lamartine avant Lamartine. Médecins philosophes comme Cabanis (1797), hommes de lettres comme Marie-Joseph Chénier (1805), Cournand et Fayolle, amateurs comme la duchesse de Luynes, née Montmorency (1797), gentilshommes vendéens ou autres légitimistes qui, sous la Restauration, transforment la pensée de l'auteur de manière que celui-ci blâme Cromwell, non plus d'avoir répandu le sang de ses concitoyens « his country's blood », mais celui de son roi; la

---

[1] M. Mac Innes achève en ce moment une *Histoire de Gray en France*, qui comblera cette importante lacune.

plupart de ces versificateurs de métier ou d'occasion adoptent une stance élégiaque analogue au mètre original, celle même dont Lamartine usera dans le *Vallon* ou l'*Isolement*, et traduisent ainsi à peu près vers pour vers. D'autres, moins bien avisés ou plus impatients du travail minutieux et difficile qu'une pareille tâche exige, brodent librement sur le texte en alexandrins à rimes plates ou libres. Chateaubriand, le seul qui soit illustre, doit certes beaucoup, quand il écrit en prose, à Gray comme à tant d'autres poètes anglais. Il fit imprimer à Londres, dans le journal de Peltier, en 1797, *Les Tombeaux champêtres, élégie imitée de Gray*; 105 alexandrins assez médiocres, trop souvent marqués de l'empreinte la plus froidement classique : le blé s'y nomme Cérès, et l'hirondelle Progné; d'ailleurs assez fidèles au texte.

En général, on ressent à la lecture de ces traductions en vers une impression de désenchantement. Est-ce donc tout l'effet que produisaient en français les stances de Gray, si harmonieuses et si mélancoliques? Depuis la version littérale du recueil polyglotte de Boulard : « Le couvre-feu tinte la cloche du partant jour... » jusqu'aux élégances mythologiques de Chateaubriand, le poème n'enrichissait pas la poésie française d'une forme nouvelle, et les grandes nouveautés de fond qu'il contenait n'étaient pas présentées sous un jour favorable. Parfois seulement, dans les moins malhabiles de ces stances, on sentait vaguement une brise nouvelle, on percevait des accents inconnus. Lamartine allait venir, mais il n'était pas encore venu.

Du moins Gray, par ce poème, a touché profondément certaines âmes. On a aimé sa rêverie mélancolique plutôt que sombre, discrètement funèbre mais non lugubre. On le rapproche, comme Le Tourneur, d'Young et de Hervey, mais en remarquant les différences qui les séparent. Merlin de Douai, en 1788, fait suivre les 182 alexandrins de sa traduction un peu allongée et un peu libre, mais non sans harmonie, d'une courte pièce *A Gray*, où il exhale son enthousiasme : « Philosophe sublime, enfant de l'harmonie...! » Il admire le poète pour ses

goûts champêtres et vertueux; il a, dit-il, les mêmes goûts et voudrait posséder le même génie pour les exprimer.

Il suffira d'ajouter à ce tableau général quelques remarques sur le mouvement de traduction de l'*Elégie* en Italie. On sait combien la poésie anglaise y était appréciée, surtout dans l'Italie du Nord, dans la seconde moitié du siècle. Cesarotti donnait en 1772 la première traduction, en vers bien entendu, et il était suivi de plusieurs imitateurs : d'où un premier groupe de sept traductions de 1772 à 1784. Plus tard, le mouvement reprend sous des influences différentes que M. Hazard a étudiées en détail : c'est le renouveau du goût pour la poésie du Nord; cinq traductions de 1810 à 1817. Quelques-uns de ces interprètes reproduisent le mètre de l'original, mais souvent avec gaucherie et sans harmonie; d'autres, comme Buttura en 1801, essaient de la *terza rima*, dont la tonalité grave et recueillie convenait assez bien aux sentiments du poème. Il est peut-être intéressant de noter que ce Buttura publie sa traduction à la suite de celle de l'*Art poétique* de Boileau, pour offrir au lecteur un parfait spécimen de « la plaintive Élégie en longs habits de deuil » dont le législateur du Parnasse avait fixé les traits.

On peut citer encore, parmi les traducteurs notables de l'*Élégie*, en Russie Joukovski, qui la traduit vers 1805, dans sa première jeunesse. Nous verrons à la fin de cette étude par quelles imitations intéressantes l'*Elégie* de Gray montre sa popularité et son empire sur les sensibilités.

CHAPITRE III.

Le Succès.

Rééditions et succès littéraire.

Que ce soit dans le texte anglais ou dans les innombrables traductions, le succès des poètes de la nuit et des tombeaux est un fait essentiel à l'histoire du préromantisme. Or, ce succès est éclatant et prolongé. Il s'atteste d'abord par le nombre des éditions anglaises d'Young, de Hervey et de Gray. Young l'emporte naturellement, et de loin, sur Hervey, qui n'a plus, venant si peu de temps après lui, le prestige de la nouveauté. Dès 1743, on en était à la cinquième édition de la première *Nuit*; en 1749, à la huitième édition de l'ensemble des *Nuits*; on en compte encore sept autres avant 1765. Les *Méditations* de Hervey ont été très souvent rééditées, tantôt seules, tantôt avec les *Contemplations*. En 1760, on en était à la quinzième édition anglaise; en 1767, à la vingtième; en 1787, à la vingt-troisième. Le succès persiste donc pendant environ vingt ans, à raison de sept à huit éditions tous les dix ans; puis il diminue nettement, puisqu'on ne trouve plus que trois éditions pour les vingt années suivantes. Le Tourneur dit que Hervey retira de la vente de son ouvrage 14,000 livres (de France je suppose), dans les dix années qui séparent la première édition des *Tombeaux* et la mort de l'auteur, et qu'il distribua aux pauvres cette somme entière. L'*Élégie* de Gray eut un succès immédiat et éclatant : six éditions en furent publiées dès l'année 1751, et le poème fut encore inséré quatre fois dans les journaux littéraires de la même année. On en trouve encore deux rééditions en 1752, et qua-

rante-cinq autres jusqu'à la fin du siècle, rien qu'en Angleterre. Souvent elle était accompagnée du *Tombeau* de Blair.

Il faut joindre à ce grand nombre de rééditions des textes originaux celles des traductions : pour les plus importantes, nous avons constaté leur succès prouvé par leurs nombreuses réimpressions. L'étude des bibliothèques privées du XVIIIe siècle aboutit aux mêmes conclusions. L'examen de deux cents catalogues de bibliothèques anglaises, entre 1761 et 1800, permet de relever [1] vingt-huit exemplaires des œuvres complètes d'Young et trente-cinq des *Nuits :* en tout soixante-trois, un sur trois bibliothèques. En France, l'examen de six cent quarante catalogues de bibliothèques du dernier tiers du XVIIIe siècle et du premier tiers du XIXe m'a fait voir que les écrivains anglais y sont représentés dans l'ordre suivant : 1. Pope; 2. Thomson; 3. Young; 4. Hervey. M. W. Thomas a cru constater que la vogue d'Young s'efface au bout de quelque temps devant celle d'Ossian. Barnstorff dit à peu près la même chose de l'Allemagne en particulier. J'ai étudié la fortune d'Ossian en France et en Europe, et je n'arrive nullement à une telle conclusion. Les deux succès ont été remarquablement parallèles au XVIIIe siècle, et peut-être, au début du XIXe siècle, les *Nuits* ont-elles encore plus de lecteurs qu'Ossian.

Si l'on mesurait l'influence d'un livre au nombre et à la chaleur des protestations d'admiration dont son auteur est l'objet de la part des gens de lettres ses contemporains, on serait en droit d'affirmer que peu d'influences ont égalé celle de poètes comme Young, Hervey et Gray. M. W. Thomas est trop bref sur les témoignages anglais en ce qui concerne les *Nuits ;* nous retrouverons tout à l'heure, à propos de l'élément religieux de leur succès, quelques-uns de ceux qu'il cite. Le docteur Nathaniel Cotton adresse en 1748 cinquante vers élogieux

---

[1] Je suis redevable de ces chiffres à l'obligeance de M. Ronald-S. Crane, qui a bien voulu les relever pour moi au cours d'un dépouillement de catalogues au *British Museum*.

à Hervey à propos de ses *Méditations*. La vingt-troisième édition (1787) s'ouvre par une imposante série de pièces de vers adressées à Hervey, pour le féliciter de son ouvrage, par huit auteurs différents, dont deux médecins; elles viennent des points les plus divers de l'Angleterre et sont datées de 1748 à 1750 : le succès avait été immédiat. Quant à Gray, on sait quelle admiration les gens de lettres du goût le plus délicat conçurent tout de suite pour son *Élégie*.

En Allemagne, l'enthousiasme, en ce qui concerne Young, était bien plus débordant. Non seulement Ebert, son traducteur attitré, parle d'Young avec les sentiments d'admiration que l'on devine, mais il lui adresse des *Épîtres* et même un *Hymne* où il montre les anges, enthousiastes de ses chants, occupés à lui tresser des couronnes et attendant avec impatience le moment de lui faire place parmi eux. Klopstock, si près d'Young par l'inspiration générale de sa poésie, insiste sur la même idée dans son ode *A Young* (1752) : « Meurs, prophétique vieillard, meurs! car ta palme est prête depuis longtemps... » On ne dit pas si le ministre de Welwyn se montra reconnaissant de l'invitation; en tout cas il mit douze ans à y déférer, et il trouva peut-être que ses admirateurs teutons avaient des façons un peu lourdes et indiscrètes de le convier à l'immortalité. Klopstock tint à entrer en correspondance avec celui dont le livre était depuis 1751 sa lecture préférée; nous avons trois réponses d'Young des années 1757 et 1759; il y règne un ton paternel et religieux. Dans son ode *A Bodmer*, l'auteur du *Messie*, qui devait tant à Young, se représente comme étroitement uni d'âme avec lui.

Sans atteindre à ce degré d'intimité, beaucoup d'autres poètes ont exprimé leur enthousiasme : Bodmer, qui cite Young et le traduit dès l'apparition des *Nuits*, le moraliste Gellert, Gleim, qui le cite dès 1746, mais s'en détache plus tard, Uz qui goûte particulièrement la dernière *Nuit*; des mystiques comme Hamann, le « Mage du Nord », qui l'apprécie dès 1750 et qui lui est toujours resté fidèle; comme Yung-Stilling, qui ne

reconnaît qu'à trois poètes une action pénétrante sur son âme, et ces trois poètes sont Milton, Klopstock et Young; comme Dusch, qui l'admire sans limites; comme Lavater, dont la correspondance montre l'impression profonde que les *Nuits* ont laissée en lui. Wieland, jeune et encore mystique, place Young immédiatement au-dessous des anges, et très au-dessus de Hervey, qui n'aurait pas dû oser se mesurer à lui (1756). Schubart, autre mystique, oppose à tous les poètes contemporains qu'il méprise ces quatre grands génies : Milton, Klopstock, Young et Wieland (nous sommes en 1764). « Quel contraste! s'écrie-t-il; les premiers restent près des sources; les autres ont des océans devant eux. » Cramer, plus exclusif encore, dit d'Young : « C'est un génie qui non seulement s'élève bien au-dessus de Milton, mais encore est parmi les hommes celui qui s'approche le plus de David et des Prophètes », au risque de s'attirer par cette exagération la censure de Lessing (1758). Zachariae invoque Young au début de sa *Nuit* (1755) : « Respectable vieillard, à qui tous les mystères de la nuit sont si familiers... ton génie, divin Young... le sublime de ton chant nocturne... »; et c'est ce début, traduit par le *Journal étranger*, qui fit pour la première fois connaître le nom d'Young en France. Matthisson, beaucoup plus jeune, l'admire encore; même Lessing le juge « un des plus sublimes poètes »; Schiller le cite une fois entre Rousseau, Swift et Dante, une autre fois à côté de Klopstock (*Sur la poésie de nature et la poésie de sentiment*, 1795-1796); Jean-Paul lui-même commence par l'admirer. Quant à Hervey, le succès de ses *Tombeaux* paraît avoir été immédiat et profond, quoique moins bruyant : le traducteur qui donne en 1762 ses *Lettres choisies* fait allusion à ce succès, qui l'a engagé à traduire d'autres morceaux du même auteur.

Dans les autres pays l'enthousiasme est moins débordant, et les textes ont été d'ailleurs mis au jour en moindre quantité. En Suède, Gjörwell en 1765, et beaucoup d'autres admirent Young profondément. Avec Gessner, Rousseau et Richardson, il

est au nombre des modèles qui excitent l'admiration des jeunes « enthousiastes de la nature », comme Johan Fischerström. En Espagne, Meléndez Valdés le cite parmi les poètes exquis. En Italie, Marenco le porte aux nues (1783), et beaucoup d'écrivains en font autant. Giovio, qui goûte fort Young, fait de plus un cas particulier de son prédécesseur Parnell. L'abbé Olivi, disciple et ami de Cesarotti, fait le portrait d'Young comme de Milton, Thomson, Gessner et d'Arnaud. Baretti écrit à Agudio en 1754 : « Une ténébreuse méditation d'Young sur la nuit commence à me convenir mieux que toute l'absurdité de Pétrarque et de Berni. » Il est vrai qu'il écrivait d'Angleterre, ce qui explique la date ancienne de ce texte, le premier, je crois, où l'on trouve un Italien parlant des *Nuits*. Un témoignage plus illustre et inattendu, celui de Métastase, dans une lettre écrite en 1771 à Bottoni et insérée par celui-ci dans une réédition de sa traduction des *Nuits*, était fait pour augmenter le prestige d'Young en Italie. Hervey a moins attiré l'attention des gens de lettres; cependant Foscolo l'apprécie : il regrette qu'il ne soit pas traduit en italien.

En France, on rencontre d'abord les éloges que prodiguent à Young ses premiers traducteurs. Le comte de Bissy constate avec regret que « nous n'avons pas en France de ces ouvrages remplis d'idées grandes mais sombres, tristes mais cependant délicieuses » (1762). Les éloges de Le Tourneur sont plus précis et marquent bien les deux éléments principaux des *Nuits*. On y trouve, dit le traducteur, « la plus sublime élégie qui ait jamais été faite sur les misères humaines, et le plus hardi monument où les grandes beautés de la poésie brillent unies aux grandes vérités de la morale et de la religion ». Surtout il le loue de sa chaleur et de son émotion; c'est en lui qu'on trouve « de ces idées qui interrompent le lecteur, donnent une secousse à son âme et l'avertissent de penser » (1769). Hervey, de son côté, possède « un charme invincible et naturel ». Dom Devienne, autre traducteur, et homme d'Église celui là, estime que Pindare et Horace n'ont qu'un « enthousiasme factice »,

tandis que les écrits d'Young « partent toujours du cœur et coulent toujours de source » (1781). Baculard d'Arnaud parle des « horreurs délicieuses » qu'on goûte dans les *Nuits* (1765). Pour Caraccioli, l'âme d'Young, comme celle de Milton, a voyagé dans l'Asie, berceau des grandes images et des sentiments profonds. Sébastien Mercier le goûte dès avant la publication de son ami Le Tourneur et le cite encore en 1781 et en 1790. Dorat le nomme avec éloge dans son *Épître à Hume*. Cournand, l'auteur du poème *Les Styles* (1781), évoque « les gémissements d'une âme errante autour des tombeaux, les réflexions profondes sur la misère de l'homme ». Mme de Genlis fait entrer Young dans le plan d'études d'*Adèle et Théodore ;* on plaint ces pauvres enfants! L'*Année littéraire*, le *Mercure de France* parlent d'Young avec honneur. Le chevalier de Boufflers le cite. Diderot reproche à Grimm d'être insensible aux beautés des *Nuits* et s'en montre chaud partisan. « Ce n'est pas, lui dit-il, sans un mérite rare qu'on fait lire des jérémiades à un peuple frivole et gai » (1770). J.-J. Rousseau, écrivant en 1770 à M. de Saint-Germain, parle avec sympathie du « nerveux Young », et cite cinq lignes de lui ou d'après lui. André Chénier, qui fait ses réserves sur le genre sépulcral, reconnaît que Young a « souvent parlé le vrai langage de la passion ». A la fin du siècle, il est presque devenu classique : on le donne en prix dans les collèges.

Quant à Gray, le succès considérable qu'obtint son *Élégie* auprès des connaisseurs, d'abord en Angleterre, puis sur le continent, nous paraît plus naturel parce qu'il est plus légitime, qu'il s'agissait là d'un chef-d'œuvre de poésie méditative et sentimentale, et qu'au lieu de ne marquer qu'une mode passagère, ce succès s'est prolongé en admiration permanente et depuis longtemps universelle. Il n'en est pas moins vrai qu'il a d'abord été dû aux mêmes causes et que pour le comprendre pleinement il faut replacer Gray à son rang dans la série des poètes de la nuit et des tombeaux.

Le succès, disais-je, fut immédiat en Angleterre, et d'abord

auprès de tous les connaisseurs. Horace Walpole, ami de l'auteur, et la plupart des hommes de lettres contemporains en sont enthousiastes. Samuel Johnson lui-même, détracteur malveillant des poésies de Gray, fait une seule exception pour son *Élégie*, à laquelle il rend pleine justice. « Elle abonde, dit-il, en images qui trouvent un miroir dans tous les esprits, et en sentiments qui trouvent un écho dans tous les cœurs. » Il admire particulièrement les deux strophes sur le désir qu'éprouve le mourant de n'être pas tout à fait oublié :

For who, to dumb forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e' er resign'd,
Left the warm precincts of the cheerful day,
Nor cast one longing ling'ring look behind?

On some fond breast the parting soul relies,
Some pious drops the closing eye requires;
E' en from the tomb the voice of Nature cries,
E' en in our ashes live their wonted fires.

Voilà ce qui plaisait le mieux au classique Johnson; et même il dit un jour à Boswell qu'il n'aimait que ces vers dans toutes les œuvres de Gray. Nous pensons bien, en effet, qu'il restait peu sensible aux tableaux qu'offrent les sept premières strophes, celles qu'aujourd'hui on sait par cœur entre toutes.

En Italie, l'admiration paraît avoir été générale d'assez bonne heure, notamment dans le groupe anglicisant de Cesarotti. En France, il faut attendre la fin du siècle. On ne saurait admettre avec Texte que Rousseau ait fait en France la fortune de Gray, pas plus que celle d'Young : ce sont deux courants à peu près indépendants; et la fortune de Gray n'était pas éclatante en France jusque vers la Révolution. Le groupe de Chateaubriand et Fontanes surtout admirait beaucoup l'*Élégie*, sans doute parce que ces deux écrivains avaient vécu en Angleterre. On sait que le jeune Lamartine, vers 1810, traduit Gray ainsi que d'autres poètes pour se familiariser avec la langue anglaise. L'influence de l'*Élégie* sur les *Méditations* est évidente.

Succès de mode et sympathies intimes.

Mais le succès de la poésie sépulcrale n'est pas seulement un succès littéraire, c'est un succès de mode. Peu d'écrivains ont été aussi à la mode dans les cercles européens les plus divers que Young et, à un moindre degré, Hervey, pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle : Young, bien mal lu souvent ou bien mal compris, mais adopté plutôt pour ce qu'annonce son titre et ce qu'il offre en partie que pour ce qu'il contient surtout. En 1775, Ramler dit : « Tout le monde voulait naguère pleurer avec Young, maintenant tout le monde veut plaisanter avec Sterne. » Ce *naguère* ne peut s'entendre que des années entre 1765 et 1770. Mme Riccoboni écrit de Paris à Garrick, le 12 septembre 1769 : « Les *Poésies nocturnes* d'Young ont fait fortune ici. C'est une preuve sans réplique du changement de l'esprit français. » Diderot soutient à Grimm en 1770 que la traduction de Le Tourneur « a été lue par nos petits-maîtres et nos petites-maîtresses ». Cette mode a surtout sévi en France entre 1769 et 1774. En 1775, Imbert en parle au passé. J'ai vu, dit-il,

> Les crêpes d'Young se mêler
> Parmi les pompons de toilette;
> Pour Young, on brûlait l'encens;
> On préférait ses tristes chants
> A la plus jolie ariette...

En Italie aussi, on trouvait les *Nuits*, dit-on, sur les toilettes des dames, mais quelques années plus tard. Certaines d'entre elles nourrissaient de cette lecture leur hypocondrie distinguée, nous apprend Cerati en 1781. Young et Hervey sont responsables, dit Albergati en 1785, des convulsions ou crises de nerfs qui saisissent les dames du beau monde. Giovio prétend encore en 1812 que Young, Hervey et l'*Élégie* de Gray sont indispensables sur les toilettes des élégantes.

En Suède, la mode sépulcrale avait commencé plus tôt et avait atteint un degré difficile à imaginer. Le premier traducteur en prose avait prévu dès 1770 que la mélancolie d'Young aurait de l'écho dans ce pays : et en effet « rarement un ouvrage littéraire a transformé autant que les *Nuits* le tempérament d'une génération », dit M. Lamm [1]. Au soleil succède la lune dans les effusions sentimentales; une note désespérée se dégage des correspondances et des journaux intimes; les paisibles imitations de Gessner sont remplacées dans les almanachs et les petits recueils de vers par des confessions mélancoliques dans le style d'Young; les petits temples de l'amitié qu'une mode précédente avait multipliés dans les parcs sont transformés en mausolées avec des urnes funéraires. Cela dure surtout de 1770 à 1780. Quelques fanatiques des *Nuits* vont jusqu'à déployer, à l'occasion des plus légitimes douleurs, une mise en scène mélodramatique et pompeuse. Reuterholm, jeune enthousiaste d'Young, organise les funérailles de sa mère, en 1783, sur les modèles que lui fournissent Young et d'Arnaud (dans *Liebman*); dès le début de la cérémonie il affiche une douleur bruyante et théâtrale : il se trouve mal à chaque instant. Il y a mieux : il demande à son ami Ehrenström, qui avait assisté à la scène, de la raconter en empruntant des couleurs à Young et à d'Arnaud ; il faut aussi qu'il retrace le pittoresque des lieux. Telle est la forme que la mode faisait prendre au plus révoltant des cabotinages.

En France, en Allemagne, en Suède, en Italie, le succès d'Young et un peu de Hervey fait couler, la mode aidant, des torrents de larmes des yeux qu'on aurait crus les plus secs. Ce ne sont que torches funèbres, urnes, cyprès; le style Louis XVI arrive fort à propos pour styliser flambeaux, urnes et guirlandes. La princesse Czartoriska écrit de Pologne à Delille, en 1784, qu'elle fait élever aux poètes un monument dans son parc : le nom d'Young voisine sur une des faces avec

---

[1] Martin Lamm, *Upplysningstidens Romantik*, 2e partie, Stockholm, 1920, p. 390. Je lui dois les détails qui suivent.

ceux de Pope, de Milton, de Sterne, de Shakspeare, de Racine et de Rousseau; ils seront ombragés par des cyprès, des ifs et des saules pleureurs. On pleure à tout propos et hors de propos. M. Lamm rappelle fort justement que Young s'était élevé contre la fausse honte qui empêche de laisser voir ses larmes, par ce vers prophétique : « Scorn the proud man that is asham'd to weep. » On ne rougissait certes plus de pleurer; on mettait de la complaisance à laisser voir ses larmes.

Mais ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est de constater le nombre et la persistance des sympathies intimes que ces trois écrivains, et surtout Young, ont éveillées dans les âmes. « C'est un livre, dit Mirabeau, en parlant des *Nuits*, qui va au cœur quand on est malheureux. » Karamzine appelle Young « l'ami et le consolateur des malheureux ». Aussi sert-il à consoler les affligés et à leur rendre l'espérance. Klopstock, dès 1749, console un ami dans le deuil, en lui citant un vers d'Young. En 1758, à la mort de sa femme, de sa chère Méta, il apprécie plus que jamais le réconfort moral que lui apportent les *Nuits*. En Finlande, Porthan les envoie à une cousine pour la consoler d'un deuil (1773). Jung-Stilling les fait lire à Sophie de la Roche, qui vient de perdre une fille (1793). Dans l'été de 1797, Novalis essaie de se consoler, par la lecture d'Young, de la mort de Sophie de Kuhn, amour profond de sa jeunesse. Il sait fortifier l'âme devant tous les maux : une demoiselle Lucius écrit à Gellert en 1766 que les malheurs publics et ses infortunes privées l'ont amenée à lire les *Nuits*, et qu'elle a envers Young une reconnaissance infinie : « Que Dieu le récompense pendant toute l'éternité, cet écrivain béni! Il a changé mes larmes en joie, ma douleur en sagesse et en courage. » Il console même des peines d'amour. Quand Uz écrit en vers à Ebert pour le consoler de n'être pas aimé de celle qu'il aime, il appelle Young à son secours : Young, dit-il, s'irriterait de cette douleur. Et il préside au besoin aux naissances aussi bien qu'il console des morts et fortifie dans la tristesse : la comtesse Stolberg lit la septième *Nuit* (où est démontrée l'immortalité de

l'âme) pendant toute la journée qui précède la naissance d'un de ses fils (1761). Enthousiaste de cette lecture, elle écrit à Young, alors presque octogénaire, pour le prier d'être le parrain de l'enfant; le docteur accepte, et répand sur la mère et l'enfant bénédictions et remerciements.

On voit par les correspondances du temps qu'il est entre les mains de toutes les personnes cultivées, et non pas seulement par mode, mais par une vraie sympathie. A Leipzig, Mme Moller est en correspondance avec Young comme avec Richardson. Dans la *Mère meurtrière de son enfant*, le drame de H.-L. Wagner (1776), la malheureuse jeune fille séduite nourrit d'Young sa mélancolie et le lit, chose curieuse, dans la traduction de Le Tourneur. Dans *Anton Reiser*, le roman de Moritz (1785-1790), le héros est enthousiaste des *Nuits* et les apprend par cœur. Tscharner fait le voyage d'Angleterre en 1751 et passe au presbytère de Welwyn, au foyer du vénérable auteur des *Nuits*, quatre jours délicieux. Il reste en correspondance avec lui, et Young lui répond au moins deux fois par d'amicaux billets. Marie Phlipon, plus tard Mme Roland, fait ses délices des *Nuits* en 1773; Sophie Monnier, l'amante de Mirabeau, enfermée au couvent à Gien, y trouve sa consolation; la mère de Ducis, malgré son caractère naturellement gai, ne les goûte pas moins. Camille Desmoulins relisait Hervey et Young la veille de sa mort, sans doute pour acquérir ou confirmer l'espérance d une vie future. Robespierre lisait Young. Il passionne Sköldebrand et Reuterholm, jeunes étudiants à Upsal vers 1780, et un peu plus tard Gjörwell, à la fin de sa vie, en fait sa lecture favorite du dimanche. Il est très goûté du public instruit, en Russie, au commencement du XIXe siècle. L'abbé Bertòla, dans son *Voyage en Suisse et au Rhin* (1787), raconte que dans la cellule d'un ermite il a trouvé Young entre Virgile et Thomson. Meléndez Valdés se délecte à cette lecture en 1778. Wieland avant 1758, Lavater entre 1760 et 1765, Klopstock depuis 1750, F.-Léopold Stolberg toute sa vie, Coleridge jeune, le lisent et s'en pénètrent; Wordsworth nous dit, dans le

Prélude, avoir aimé dans sa jeunesse « le Barde dont le génie semait comme des paillettes, sur un sujet funèbre, des images aussi nombreuses que les étoiles qui l'inspiraient ». Il exerce, comme on voit, son charme sur des générations bien différentes. Herder surtout l'a profondément senti en 1767 « pendant les nuits d'été, sous un ciel étoilé, dans les bosquets silencieux d'un jardinet adossé à un cimetière, où de vieux tilleuls consacrés, qu'animait la brise de la nuit, inspiraient à l'âme la terreur; près des ruines d'un château féodal... C'est là que l'âme, calme comme la mer par une nuit d'été, entend les voix des morts sortir de leurs tombeaux... » La mélancolie des *Nuits* s'incorporait en effet volontiers au paysage : dans un jardin d'ermitage que représente Matthisson en 1785, les inscriptions sont en grande partie empruntées à Young; et sous le ciel pur de l'Italie, le sénateur Angelo Quirini lui avait consacré un bosquet tel que le poète « aurait pu dignement y faire entendre les chants lugubres de ses *Nuits* ».

De tant d'exemplaires des *Nuits* qui ont été pour leurs possesseurs le viatique, le réconfort, que des doigts émus ont feuilletés avec sympathie et avec respect, beaucoup sans doute dorment aujourd'hui dans les bibliothèques privées, relégués par le dédain et l'insouciance aux rayons les plus obscurs; d'autres attendent chez le bouquiniste un problématique acheteur. Il y a au moins un exemplaire de l'*Elégie* de Gray dont on sait l'histoire. En 1759, le général Wolfe, la veille de l'attaque de Québec, disait : « J'aimerais mieux avoir fait l'*Elégie* de Gray que de prendre cette ville. » Et il récitait le poème en insistant particulièrement sur le vers

The paths of glory lead but to the grave.

Son exemplaire lui avait été offert par miss Catherine Lowther, sa fiancée; c'était un petit volume relié de l'édition de 1754; il a été retrouvé récemment et se trouve à Philadelphie depuis 1916. On sait que le général Wolfe fut tué à l'attaque de Québec, le lendemain du jour où il répétait ce vers prophétique.

Les raisons du succès.

Quelles sont les raisons qui peuvent expliquer le succès vif et prolongé, dans toute l'Europe, de la poésie nocturne et sépulcrale anglaise, et particulièrement des *Nuits* d'Young? Les contemporains, déjà frappés de ce fait, en ont avancé quelques-unes; les historiens en ont ajouté d'autres, sans essayer d'embrasser le phénomène dans toute son ampleur, chacun n'ayant songé qu'à une seule nation, et sans réussir par suite à en offrir une explication d'ensemble.

En Angleterre, on pensera tout de suite à la tournure habituellement réfléchie et sérieuse des esprits, à la préoccupation religieuse constamment présente à beaucoup d'âmes, à l'influence puritaine encore récente ou renouvelée par le méthodisme, au rôle de la Bible dans l'éducation, à un certain goût aussi pour les réalités même macabres; à la vie retirée et solitaire où, loin du fracas des villes, on a le temps et l'on sent se développer le goût de rêver devant les tombeaux. Gœthe remarque que l'Allemand, naturellement sérieux, était attiré par l'Anglais sérieux comme lui; on peut évidemment attribuer une grande part de l'exceptionnel succès d'Young dans l'Allemagne du Nord à des analogies de race, de religion, et par suite d'éducation. Il se trouvait là de plus un fort élément mystique qui a beaucoup fait, dans certains groupes piétistes, pour le succès d'Young, lequel d'ailleurs, nous l'avons vu, n'était absolument pas mystique. Ce dernier trait est encore plus marqué en Suède : d'après l'avis des meilleurs juges, l'importance qu'y prennent la franc-maçonnerie et le piétisme explique en grande partie le remarquable succès dont y jouit Young et fait de lui en ce pays, après Rousseau et avec Ossian, l'influence étrangère la plus considérable. En France, où le succès est aussi vif, mais moins profond, Young rencontre moins de sympathies foncières

résultant du caractère national. L'éducation catholique, celle en particulier que donnaient les collèges de Jésuites, préparait moins à goûter le genre de réflexions des *Nuits*. Elles doivent plutôt leur succès au besoin, vivement ressenti en France, de poésie sérieuse, sentie, vraiment humaine. L'élément personnel des *Nuits* est plus apprécié chez nous que les réflexions théologiques : on en retient surtout la mélancolie et l'accent ému. C'est ainsi que l'épisode de Narcissa obtient en France plus de succès que dans les autres pays. Pour les mêmes raisons, l'*Elégie* de Gray, plus rêveuse et plus sentimentale, est appréciée chez nous plus que partout ailleurs. L'abbé Compagnoni expliquait en 1791 le grand succès d'Young en Italie, par la sécurité molle d'une vie que n'agitait aucun orage politique, qui laissait tant de facultés inactives, où certaines parties de l'âme restaient pour ainsi dire en friche. On avait recours à la mélancolie pour donner quelque intérêt à la vie; on recherchait les émotions tendres, et même la tristesse était la bienvenue. Cette mélancolie s'est greffée sur la sensibilité superficielle qui régnait dans l'Arcadie. A la fin de cette période, des motifs d'intérêt public ont attiré l'attention sur la question des sépultures et redonné une vie nouvelle à la poésie des tombeaux. Telles sont quelques-unes des raisons particulières que l'on a proposées ou que l'on peut proposer pour expliquer le succès de cette veine nouvelle de poésie dans les principaux pays.

Par delà ces raisons particulières, il y a des causes communes à plusieurs nations, d'autres même plus générales encore, qu'on retrouve presque partout, et dont l'importance n'est pas moindre. Vers 1750, on constate, surtout en Angleterre, en Allemagne, en Suède, un grand besoin de donner à la vie morale un fondement plus personnel et un caractère plus sentimental, d'échapper à la rigueur étroitement formaliste des traditions acceptées plutôt que consenties, de fonder la vie intérieure sur l'émotion de l'âme plutôt que sur l'acceptation docile d'une règle extérieure. C'est l'origine commune du mouvement piétiste, du mysticisme, de la franc-maçonnerie, du méthodisme, qui naissent ou se développent

à cette époque; c'est l'explication du succès immense de Rousseau. Plus généralement, dans les mêmes pays et aussi en France, en Italie, en Hollande, on aime, depuis 1730 ou 1740 environ, à donner libre cours à la sensibilité, qu'une discipline plus rigoureuse refrénait comme une faiblesse; on s'estime d'autant plus qu'on est plus sensible; les générations précédentes aimaient surtout à comprendre, celle-ci aime à sentir, et volontiers tient pour acquis, non ce qui a convaincu sa raison, mais ce qui a touché sa sensibilité. Par suite, et comme la sensibilité est ce qui diffère le plus entre les hommes, la littérature éprouve le besoin de se faire subjective, personnelle; bien timidement encore au prix de ce qu'elle sera au XIXe siècle, mais enfin d'une façon notable si l'on compare cette période à la précédente. On commence à trouver bon que l'auteur parle de lui, tout au moins de l'aspect particulier qu'ont pris en passant par son âme les sentiments généraux de l'humanité : on goûte l'accent personnel. D'autre part, on constate en Angleterre, en France et en Italie un vif mouvement de retour à la nature, un goût pour la campagne et pour la solitude, pour la contemplation des cieux et des astres, pour tout ce qui éloigne l'homme des villes et de la société, pour tout ce qui, en l'écartant des hommes, le laisse seul avec lui-même ou le rapproche de Dieu. Enfin, dans la plupart des pays, — exception faite toutefois pour l'Espagne, où la doctrine classique française obtient juste à ce moment ses premiers succès, pour la Pologne qui se met à l'école de Boileau à l'heure même où les autres nations secouent son joug, — la poésie cherche à rompre avec les genres traditionnels, à se donner libre carrière dans des formes nouvelles. On fait du poème didactique un poème descriptif, contemplatif et moral; de l'élégie une méditation philosophique et religieuse au sein de la nature. On préfère même une forme plus élastique qui, sans appartenir rigoureusement à aucun genre, voisine avec le poème, l'élégie, l'ode, l'épître et la satire; où le poète soit libre d'exprimer ses idées ou ses sentiments dans la forme que son inspiration du moment lui suggère.

Ces raisons générales expliquent la plupart des grands succès

européens des années 1750 à 1775 : ainsi les romans de Richardson, les *Idylles* de Gessner, l'*Ossian* de Macpherson, la *Julie* de Rousseau, le *Werther* de Gœthe; les ouvrages qui, en dehors du théâtre et de la philosophie, appartiennent à la littérature d'imagination. Elles expliquent aussi le succès des *Nuits* et celui de l'*Elégie* de Gray, qui comptent parmi les plus grands. Dans les *Nuits*, la morale, la philosophie, la théologie prenaient un langage poétique et des accents émouvants : le prédicateur se faisait poète, et c'était une première et essentielle nouveauté, un premier et essentiel élément de succès. Il discutait sans doute, mais il faisait aussi appel à la sensibilité, quoique avec plus de timidité que beaucoup de ses successeurs immédiats. Il mettait le lecteur au courant de ses émotions personnelles, quoique discrètement, et surtout de ses deuils : on lui en sut un gré infini. Il était pathétique, mais surtout mélancolique : cette forme attristée de la sensibilité commençait à séduire; elle devint une mode, grâce à lui et à ses imitateurs. Ministre du culte dans une paroisse de campagne, s'il ne peignait jamais la campagne, si quelques vers à peine le montraient curieux de la nature, du moins il se recueillait loin des hommes, dans l'auguste austérité des nuits silencieuses. Enfin son poème était ou semblait être une suite d'effusions qui ne rentraient dans aucun genre bien défini : une lamentation (*The Complaint*), des pensées nocturnes, quelque chose de fluide et de souple qui orientait la poésie, sans qu'il s'en doutât, vers de nouveaux horizons.

Tout n'était pas nouveau dans Young, il s'en fallait de beaucoup : c'était le type d'un écrivain de transition. On admettait aisément ce qui dans son œuvre appartenait au passé, ou plutôt à un présent familier et habituel, en faveur des germes de nouveauté qu'on y discernait.

Les mêmes réflexions s'appliquent dans une grande mesure à Hervey, plus simple, plus ému, plus sobre. Elles s'appliquent particulièrement à Gray, qui présentait la poésie nouvelle dans les limites mêmes et dans la forme où on la désirait, avec le

ton ému et rêveur que l'on attendait, dans un cadre de campagne qui la faisait aimer.

Entre les mains des imitateurs, ces germes fructifièrent très abondamment. En passant en revue la vaste production de la poésie nocturne et sépulcrale en Europe, nous allons voir combien on ajouta aux données premières que fournissaient les maîtres du genre. On développa, en partie sous l'influence de Hervey, l'élément paysagiste et descriptif absent dans les *Nuits*, mais que Gray avait indiqué le premier. On introduisit dans ce genre littéraire des tendresses, des ardeurs, des regrets amoureux, qui ne pouvaient trouver place dans l'œuvre des deux premiers, ministres de la religion, et qui manquaient aussi à celle de l'humaniste de Cambridge. On s'inspira, à la fin de cette période, de sentiments moraux et patriotiques tout à fait nouveaux. Mais l'essentiel était toujours fourni par les *Nuits*, les *Méditations* et l'*Élégie*.

Young et Hervey écrivains religieux.

Un des plus importants éléments de succès pour le genre nocturne et sépulcral est l'élément religieux. N'oublions pas, en effet, que Young et Hervey ont été considérés pendant longtemps, dans de nombreux milieux, non seulement protestants mais catholiques, comme des écrivains essentiellement religieux, et les *Nuits* ou les *Méditations*, comme des livres d'édification. Quoique Young eût horreur de l'enthousiasme et qu'il réprouvât les méthodistes, il fut de son vivant adopté par ces derniers. A peine les premières *Nuits* avaient-elles paru que John Wesley en imprima des extraits dans une collection de morceaux choisis pour l'édification de ses fidèles (1743). Le fondateur de la secte méthodiste ne s'en tint pas là : il donna en 1770 une autre anthologie des *Nuits*, avec, en marge, l'indication de leurs principales beautés. Son frère Charles Wesley transcrit l'ouvrage

entier de sa propre main en 1754, et écrit : « A l'exception des Saintes Écritures, aucun ouvrage ne m'est plus utile. » Plusieurs des hymnes qu'il composa pour l'Église méthodiste n'étaient, comme le montre fort bien M. W. Thomas, que des paraphrases de certains passages des *Nuits*.

Les piétistes allemands en faisaient aussi un de leurs livres de chevet. Dans les notes de sa traduction, Ebert soulignait la valeur religieuse des *Nuits*, et naturellement l'*Allgemeine Deutsche Bibliothek*, organe des *Aufklärer*, lui en faisait grief : elle aurait voulu qu'il insistât davantage sur l'intérêt poétique. Dans sa première manière Wieland, alors dévot, tire profit et édification des *Nuits*. Dans ses *Sentiments d'un Chrétien* (1755), il oppose victorieusement Young à l'essaim léger et frivole des poètes anacréontiques. Il lui emprunte son langage : il appelle la Mort; il se montre ascétique. Et cet ouvrage de jeunesse fut réédité beaucoup plus tard, en 1798, comme livre de dévotion, sous le titre de *Psaumes*. Martin Crugot, le « philosophe populaire », publie en 1756 *Le Chrétien dans la solitude*, où il imite Young. L'ouvrage eut beaucoup de succès dans les milieux religieux : une traduction française par Gabriel Seigneux de Correvon parut à Lausanne en 1770, et fut rééditée en 1775. Crugot développe dans ce livre une idée d'Young qui était féconde et qui est essentielle à toute la littérature que nous étudions : la nuit doit servir au sage à réfléchir loin des erreurs du jour. Pour Jung-Stilling, les *Nuits* sont presque un livre de dévotion. Un ouvrage d'édification pour gens du monde, publié en 1772, cite comme preuves de la religion les arguments donnés dans les *Nuits*. En 1773, Lavater considère Young et Racine le fils comme les seuls poètes qui aient écrit pour la gloire de la vraie religion. S'il prétend dépasser Young ou le compléter dans ses *Considérations sur l'Éternité* (1782), c'est que d'après lui Young, pas plus que Mendelssohn et Jerusalem, n'apporte de preuves certaines de l'immortalité ; mais il s'appuie sur les *Nuits*. Hamann, quand il est rentré dans la religion, déclare qu'en relisant Young il lui a semblé « que toutes ses

hypothèses n'avaient été qu'une reviviscence des *Nuits* en lui » et que « dans toutes ses fantaisies il s'était imprégné des métaphores » du poète anglais. Il s'agissait d'après lui d'une sorte d'influence inconsciente et comme souterraine. En 1778, Basedow publie une chrestomathie d'Young comme livre de lectures morales et religieuses pour son école. En 1755 Klopstock trouve dans les *Nuits*, qu'il appelle un ouvrage sans défauts, Socrate et le chrétien joints ensemble; « mais combien le chrétien s'élève au-dessus de Socrate! » Herder les cite dans ses *Lettres sur l'étude de la Théologie* (1780). C'est Young qui, vers 1765, sauve le jeune Knebel du doute et de l'incertitude, et Knebel deviendra théologien. En 1795 paraît en Allemagne une *Thanatologie* ou livre de lecture *pour les malades et les mourants :* cette anthologie de lectures pieuses fait une large place à Young.

Aussi l'éloquence religieuse cite-t-elle volontiers l'auteur des *Nuits*. En Angleterre, le Rév. Fordyce le cite à côté de Milton dans ses *Sermons pour les jeunes filles,* dont une quatrième édition paraît en 1767. A la fin du siècle, il sera encore utilisé par des prédicateurs comme Hall et Forster. En Allemagne, Cramer le cite dans ses sermons contre les libres penseurs; Gellert le tient pour précieux à cet égard.

Cette action s'exerce même dans les pays catholiques, où Young et Hervey reçoivent l'approbation du clergé comme utiles à la religion par les sentiments d'édification qu'ils inspirent. Un traducteur italien, en 1781, compare l'effet d'Young sur les âmes aux « secousses de la machine électrique »; ce traducteur est visiblement compatriote et contemporain de Volta. Le comte abbé J.-B. Roberti fait d'Young les plus grands éloges dans son traité *Du Luxe* (1772). L'abbé Baudrand le résume en 1786. Le chanoine espagnol Escoiquiz le défend contre certains lecteurs qui s'étonnaient de voir des sentiments si édifiants dans la bouche d'un hérétique. Hervey peut rendre les mêmes services à la religion; Foscolo voit dans ses *Méditations* « d'excellents sermons, pleins de sagesse et de charité ». Un traducteur italien, en 1810, fait remarquer qu'on trouve

chez cet hérétique « une saine philosophie, une morale droite et des sentiments vertueux » de nature à « servir d'aliment aux cœurs sensibles et bien faits ». Traduire Young et Hervey, « c'est servir la religion » ; ce sont « de doctes et pieux auteurs ». M. Hazard, dans l'article auquel j'ai déjà renvoyé et auquel j'emprunte ces dernières citations, constate que les traducteurs italiens se plaisent à effacer ce qu'ils trouvent dans leurs auteurs de spécifiquement protestant, de façon à ne plus laisser paraître que ce qui est édifiant même pour des catholiques. Il n'est pas étonnant que le peu dévot *Journal encyclopédique* voie dans Young « un missionnaire plutôt qu'un philosophe », et que l'*Année littéraire,* animée de sentiments contraires, défende les *Nuits* contre les sévérités du camp philosophique. Muoni remarque avec raison que le succès des *Nuits* fut grand dans les milieux ecclésiastiques des pays catholiques ; ce succès d'édification survécut assez longtemps, du moins en Italie, « à la brillante mais éphémère fortune littéraire et poétique du livre ».

A la vérité, cet hérétique doit, en pays catholique, n'être lu qu'avec précaution. Loschi, le traducteur italien, le redresse et le complète en maint passage, du point de vue théologique, avec une vigilance qui ne se laisse pas prendre en défaut. L'Inquisition avait prohibé en Espagne une traduction italienne non corrigée (celle d'Alberti peut-être), et le chanoine Escoiquiz, averti par cet exemple, ne publie la sienne qu' « expurgée de toute erreur », dit le titre. Il y avait là des résistances de principe qu'il fallait ménager.

Un thème qui était destiné à recevoir un éclat particulier des mains de Chateaubriand se trouvait pour la première fois nettement indiqué et même déjà développé dans Young. C'est celui du chrétien mourant.

Sans doute, plus d'un prédicateur, plus d'un écrivain religieux avait insisté sur le bonheur du chrétien qui meurt réconcilié avec son Dieu, qui avec une pleine confiance « entre aux jours éternels et sort des jours changeants » et dont les yeux ne se ferment à la lumière d'ici-bas que pour s'ouvrir à d'ineffables

clartés; plus d'un prêtre, plus d'un pasteur avait opposé cette foi sereine à l'affreuse agonie de celui qui se cramponne à la vie parce qu'il a devant la mort tout à redouter et n'a rien à espérer. Mais cela n'était guère entré dans la littérature, encore moins dans la poésie. Pope, dans son ode de dix-huit vers : *Le Chrétien mourant à son âme*, représentait l'élan vers Dieu d'une âme chrétienne, qui sent à la fois « the pain, the bliss of dying » et qui s'écrie à la fin : « O mort, où est ton aiguillon? » Mais ce n'est en aucune manière un tableau de la mort du chrétien. Certains romanciers avaient peut-être salué en passant la mort auguste et confiante du chrétien, mais sans détail, sans rien qui frappât l'imagination et qui y laissât un long souvenir. Richardson offrait le tableau opposé : il racontait longuement dans *Clarisse Harlowe*, à l'époque même d'Young et de Hervey, l'affreuse agonie de la Sinclair; il effrayait ses lecteurs au spectacle d'une vieille pécheresse, d'une femme damnée qui se débat avec épouvante devant la mort. La synthèse de ces deux contraires devait se rencontrer cent ans plus tard sous la plume de Gustave Flaubert décrivant la fin d'Emma Bovary.

L'école des cimetières ne pouvait manquer de retenir et de fixer ce motif : il était essentiel au genre de tableaux qu'elle préférait, comme au genre d'enseignement qu'elle voulait donner. Richard Blair, dans son *Tombeau*, s'était contenté d'esquisser d'un trait rapide la vieillesse de l'homme vertueux : « Comme le soleil, il paraît plus grand à son coucher. » Il n'avait pas senti combien l'expression même qu'il employait devait l'inviter à poursuivre et à peindre ce même homme vertueux à son lit de mort. C'est ce que fit Young dans sa deuxième *Nuit*; et il le fit avec toute l'ampleur que le sujet comportait. Il a conscience de la nouveauté de son entreprise : « Chose étrange! le sujet le plus émouvant, le plus sublime, le plus important pour l'homme, dormirait sans être chanté! Et il dort encore, aucun génie ne l'a réveillé, païen ou chrétien; c'est une honte pour l'esprit humain. Triomphe suprême de l'homme, et sa chute la plus profonde, le lit de mort du juste n'a jamais été retracé

par une main mortelle. Il mérite une main divine : des anges devraient le peindre... » Il marque ensuite avec force les difficultés de la tâche. C'est une scène si auguste et si sacrée que sa main tremble en essayant de la retracer : il entre dans son sujet comme dans un temple, avec une pieuse terreur. Il en indique le caractère essentiel : « Est-ce un lit de mort? Non, c'est un tabernacle. Regardez-le : en ce moment même, il s'élève à la divinité. » Suit un passage intéressant sur le bonheur d'une mort chrétienne. Voici ce qui approche le plus de la description attendue : « A travers le naufrage de la nature, à travers les agonies vaincues, — comme les étoiles luttant contre les ténèbres de minuit, — quels rayons de joie! quelle paix plus qu'humaine! » Et le morceau s'achève sur une belle comparaison qui termine en même temps la deuxième *Nuit*.

Mais la description n'était qu'ébauchée; elle était vague et inexpressive, et le morceau restait bien général et abstrait. Pas un mot de religion; pas une allusion à un rite quelconque. Ce tableau pouvait plaire par sa généralité même : il pouvait émouvoir le chrétien, le déiste, et même le plus déterminé négateur de toute immortalité, car lui aussi s'enorgueillit de mourir dans l'acceptation sereine et dans la paix. On se rappelle l'admirable page de *Les Dieux ont soif*, où M. Anatole France nous montre les deux condamnés à mort sous la Terreur, l'ancien fermier général et le prêtre, également courageux, également prêts à marcher au supplice, et puisant, renouvelant leurs forces dans deux petits volumes qui ne les quittent jamais et qu'ils relisent sans cesse : pour le prêtre c'est son bréviaire, pour l'ancien commensal de d'Holbach, pour l'athée, c'est Lucrèce. Young peint le sage mourant plutôt que le chrétien mourant.

Hervey reprend ce tableau, et il est infiniment probable qu'il le reprend sciemment et volontairement. La comparaison des deux morceaux est intéressante. Le long tableau de Hervey represente le père de famille arraché par une mort prématurée, et assez cruelle pour lui laisser toute sa connaissance, à l'affection

d'une épouse et d'enfants qui ont besoin de lui. Sa douleur est donc la plus grande qui se puisse imaginer. L'auteur ne la diminue ni ne la dissimule. Il y insiste au contraire : il a choisi toutes les circonstances aggravantes de la mort, et il veut que le lecteur en ressente profondément l'impression; plus cette impression sera terrible, plus les consolations de la religion se révéleront comme efficaces. En quoi consistent donc ces consolations? L'auteur nous recommande quelques textes des Écritures, particulièrement propres à lire en semblable occurrence; mais ce ne sont que de sèches références, une bibliographie *in extremis* : aucun de ces textes n'est cité. Notons que Le Tourneur supprime totalement ces indications. Et pour le reste nous sommes invités à admirer la résignation du mourant, le courage que respirent ses dernières paroles, ses adieux aux siens; aucune certitude; bien plus, aucune espérance précise. Ce chrétien est moins sûr que le Socrate du *Phédon* de renaître pour une autre destinée. A vrai dire, il ne se montre chrétien que par les mots : « Maintenant, ô mon Dieu ! je remets mon âme entre tes mains... » C'est peu. L'impression générale est toute de tristesse poignante, adoucie par la résignation. Comme Young, Hervey évite de faire la moindre place au culte, aux rites. Son chrétien est le juste en général, à la rigueur le philosophe spiritualiste, pas davantage.

On peut à bon droit s'étonner que ces deux écrivains, le prosateur et le poète, que ces deux ministres de la religion n'aient pas spécifié davantage en quoi la mort du chrétien l'emportait à leurs yeux sur celle du juste ou du sage incrédule ou païen. Aucun détail précis, aucune allusion aux rites et aux objets du culte : ni l'assistance du prêtre, ni même les prières des morts ne sont mentionnées : l'élément pittoresque, si l'on peut dire, et par suite émouvant, de ce spectacle est complètement éliminé. Même la foi qui anime le chrétien à sa dernière heure, l'espoir qui le soutient, ne sont pas nettement exprimés. Il faut voir là, sans doute, un exemple remarquable de cette timidité ou de ce parti pris qui empêchait de faire des habitudes

réelles de la vie, même en matière auguste et sacrée, un élément de la littérature; de cet éloignement instinctif ou voulu de tout réalisme, qui est un des caractères principaux de l'âge classique. Pourtant Young, qui se fait contre l'incrédulité l'apologiste attitré du christianisme, aurait pu, aurait dû tirer un parti légitime de ce tableau et de cet argument. Qu'elle est sainte, aurait-il dit, qu'elle est vraie la religion qui apprend à mourir et qui fait mourir ainsi! Mais les limites de la poésie et de l'art de son temps ont arrêté à mi-chemin son développement; et le génie lui manquait pour les briser.

Si incomplet qu'il reste à nos yeux, ce tableau de la mort du chrétien dut frapper les imaginations. Blake le choisit pour sujet d'une de ses gravures destinés à illustrer les *Nuits*. Il fut repris, développé dans quelques poèmes particuliers. Dès 1754, un anonyme donne en Allemagne *Le Chrétien sur son lit de mort*, visiblement inspiré d'Young, qu'il cite d'ailleurs. En 1764 paraît un autre poème allemand : *Le Triomphe au lit de mort*, par Kern, admirateur et imitateur d'Young, dont le nom figure sur le titre de l'ouvrage. Il faut peut-être ajouter *La Mort du Chrétien*, par Natho, comme empruntée à la même source. Ph. Bridel, imitateur de Hervey, revient à deux reprises à ce tableau. Dans son sixième *Tombeau*, il retrace assez longuement la mort du père de famille entouré de ses vieux domestiques, de ses amis, de ses jeunes enfants, de sa femme, et consolé par la religion. Mais quelle religion? Ce jeune pasteur vaudois n'introduit pas un prêtre dans son tableau; pas de cérémonies, pas de prières; à peine est-il question des livres saints. C'est bien la timidité classique. Dans son treizième *Tombeau*, il montre le bon pasteur de village qui console un mourant; celui-ci

> Veut bénir son pasteur... commence... ne peut pas...
> Le fixe... lui sourit... et meurt entre ses bras.

La traduction de Le Tourneur rendait à peu près, en le résumant et en le modifiant à son ordinaire, ce passage de la

deuxième *Nuit*. Dès 1770, Sébastien Mercier, ami de Le Tourneur, dessinait le thème avec netteté dans l'*Éclipse de Lune, récit d'un solitaire*, qui fait partie de *L'An 2440;* mais, conformément aux opinions philosophiques de l'auteur, il ne s'agit ici que de la mort du sage, du juste. Il contemple le Dieu de paix; il voit se lever devant son regard le voile de la vérité; il soulève sa tête ceinte de rayons, il étend la main et, tourné vers ses amis, souriant, il expire. Tout ce curieux morceau a été écrit sous l'influence d'Young. Rousseau l'aurait sans doute approuvé, lui qui écrivait à Voltaire (1756) : « Est-il une fin plus triste que celle d'un mourant... à qui des prêtres barbares font avec art savourer la mort? » La même année 1770 s'imprime à Paris un drame anonyme en trois actes et en prose : *Le Vertueux Mourant,* dont l'auteur s'est servi, dit-il, « des plus beaux morceaux d'Young même, qui m'ont paru se prêter aux situations et au dialogue ». En 1807 paraissait à Lisbonne un drame portugais en trois actes et en prose, portant exactement le même titre : *O virtuoso Moribundo,* « tiré des passages les plus pathétiques des *Nuits* d'Young ». Tout porte à croire, comme l'admet M. Thomas, que c'est tout simplement la traduction du drame français de 1770.

Avec Chateaubriand, le thème du chrétien mourant acquiert une valeur nouvelle. Chateaubriand connaît fort bien Young, quoiqu'il le critique avec sévérité; il lui doit beaucoup, et notamment ceci. Avec le coup d'œil sûr qu'il avait en pareil cas, avec l'habileté professionnelle dont il a donné tant de preuves, il a aperçu le parti qu'il pouvait tirer dans le *Génie du Christianisme* (1802) du tableau que l'auteur des *Nuits* avait tracé le premier, et il a essayé de le refaire en le modifiant dans le sens chrétien et catholique. Le sujet même de son grand ouvrage, la thèse qu'il y soutenait l'invitaient à donner toute son ampleur à ce développement, à représenter le chrétien mourant plein d'une foi précise et soutenu par un espoir assuré, parmi les prières liturgiques et après avoir reçu des mains du prêtre les derniers sacrements.

Le préambule de Chateaubriand résume en termes admirables ce que Young délayait et ajoute même une idée très importante :

Mais c'est à la vue de ce tombeau, portique silencieux d'un autre monde, que le christianisme déploie sa sublimité. Si la plupart des cultes antiques ont consacré la cendre des morts, aucun n'a songé à préparer l'âme pour ces rivages inconnus dont on ne revient jamais.

Venez voir le plus beau spectacle que puisse présenter la terre : venez voir mourir le fidèle.

Ici commence le tableau, composé en réalité de deux panneaux juxtaposés. Le premier nous montre le prêtre assis au chevet du chrétien et le consolant, lui donnant l'espoir et la confiance, de façon que « cette scène sublime que l'antiquité entière n'a présentée qu'une seule fois, dans le premier de ses philosophes mourant, se renouvelle chaque jour sur l'humble grabat du dernier des chrétiens qui expire ». Le second tableau est proprement celui du dernier sacrement. Sainte-Beuve, toujours un peu sévère et malicieux quand il s'agit de Chateaubriand, y aperçoit « le doigt du peintre et même du décorateur ; mais à ce prix, ajoute-t-il, le tableau a de la beauté et même de la vérité ». Il pourrait en avoir davantage s'il offrait plus de détails humblement réels, et moins de mythologie ou d'allégorie. Nous donnerions de bon cœur « cette Espérance divine, fille de la Vertu et de la Mort », et « l'Ange de la Paix » et son « sceptre d'or », et même « les concerts des Séraphins » pour quelques indications précises qui seraient ici profondément émouvantes. Nous en voulons à Chateaubriand d'avoir toujours eu la superstition du merveilleux chrétien et de la prose poétique, et nous allons relire cette même scène dans *Madame Bovary*. Cependant ce qui restait à faire ne doit pas nous empêcher de constater le progrès accompli : en quelques touches larges et nobles, Chateaubriand a évoqué la mort du chrétien et non pas seulement celle du juste.

Lamartine devait reprendre ce tableau, mais d'une manière très médiocre, dans *Le Chrétien mourant* (1820), une des plus courtes et des plus faibles des *Méditations poétiques*. C'est le

chrétien qui parle à ceux qui l'entourent ; il s'étonne de les voir pleurer et leur dit qu'il s'envole aux cieux. Aucun élément proprement religieux. La vraie Mort du chrétien, c'est l'admirable pièce *Le Crucifix*, écrite probablement au début de 1818, publiée dans les *Nouvelles Méditations* en 1823 : là encore aucune idée apologétique ; c'est un simple tableau. Le poète peut s'y être ressouvenu d'Young, qu'il connaissait fort bien ; mais dans le détail on ne rencontre aucune ressemblance frappante.

Les limites du succès et la réaction.

Telles sont, semble-t-il, les principales causes du grand succès des *Nuits* et des *Méditations*. Si grand qu'il soit, ce succès n'est pas universel. On note de bonne heure et l'on retrouve jusqu'à la fin du siècle des protestations isolées qui ne confluent pas en un courant de réaction, sans doute parce qu'elles portent sur des points très différents. D'ailleurs il est aisé de constater que ce qui excite les protestations est souvent ce qui fait d'Young et de Hervey d'intéressants novateurs. C'est à leur préromantisme que l'on en veut le plus. Parfois aussi, il faut le reconnaître, les défauts qu'on reproche à Young en particulier sont à peu près ceux qui détournent aujourd'hui de son œuvre et qui ont relégué celle-ci dans un oubli relatif.

D'abord le style. Cet enthousiasme continu, ces traits hardis et ces tours pathétiques effraient les goûts timorés. Kidgell et Whitehead se moquent du style d'Young. Le comte de Bissy, en 1764, supprimait dans sa traduction « beaucoup de traits gigantesques, obscurs ou de mauvais goût ». Le *Journal encyclopédique* trouvait que « jamais les Orientaux n'ont enfanté de figures plus bizarres » ; et quand Le Tourneur dit que Young « dédaignait d'avoir du goût », La Harpe le reprend aigrement pour cette idée : « Il est, dit-il, plus difficile de faire la scène du Sénat dans le *Caton* ou l'*Essai sur l'Homme*, que de rabattre dans sept ou huit mille vers tous les lieux communs sur le

temps, sur la mort et sur l'éternité, et d'y semer quelques traits sublimes. » Addison et Pope préférés à Young, c'est la protestation suprême du goût classique. Grimm, en 1770, trouve dans les *Nuits* « trop de cloches, trop de tombeaux, trop de chants et de cris funèbres, trop de fantômes »; il reproche à l'auteur du « vague »; il voit dans son ouvrage le fruit d'une « tête échauffée », d'une « imagination exaltée, effarouchée, plutôt que d'un cœur profondément affecté... L'impression simple et naïve de la vraie douleur, continue-t-il, ferait cent fois plus d'effet que toutes ces images »; ce qui lui attire la protestation indignée de Diderot. Pour Voltaire, c'est un « ramas de lieux communs, ampoulés et obscurs ». D'ailleurs, pour lui « les sermons ne sont guère faits pour être mis en vers ». Tous ceux-là sont des tenants du parti philosophique, et peut-être derrière le poète aperçoivent-ils trop le prêtre. Mais Clément (de Dijon), ennemi juré des philosophes, est exactement du même avis sur la poésie d'Young. Quoi de plus bizarre, dit-il en 1772, dans son grand article des *Nouvelles observations critiques*, que de peindre « la nature sans couleurs »? « Quoi de plus uniforme que le tableau de la nuit? » Rien n'égale la monotonie de ce poème. C'est toujours « le drap mortuaire, la tombe, les vers, la poussière, la pourriture, l'abîme sans fin, l'éternité, la nature ». Ce sont de perpétuelles redites. La partie poétique de l'ouvrage est « tout à fait ridicule, monotone, ennuyeuse, fatigante ». Le style en est « tendu, pénible, forcé ». Cette « emphase éternelle » est le contraire du véritable sublime, et l'on peut à cet égard rapprocher Young de Lucain. Pour écraser le poète anglais, Clément « l'inclément » emploie tour à tour Boileau, Racine, La Fontaine, surtout Pascal; et il établit avec ce dernier des rapprochements de détail qui sont de la très bonne critique littéraire. « Young ne remplit que l'oreille; Pascal est sobre de mots et remplit la pensée. » Mais Clément va plus loin : les *Nuits* ne peuvent être un bon ouvrage, parce qu'elles n'appartiennent à aucun genre défini : ce ne sont ni des odes, ni un poème, ni des élégies, — car « la

douleur n'est pas si raisonnable », — ni des épîtres. C'est un mélange inadmissible, « une rapsodie lugubre, où le lyrique est à côté du syllogisme »; bref, « un monstre en littérature », l'œuvre « du plus étrange poète qui ait jamais été », dont « le succès monstrueux est un de ces prodiges littéraires qu'aura peine à comprendre la postérité ». Tout au plus peut-on y admirer quelques passages sublimes, et surtout ce que le poète dit de la mort de sa fille et de son enterrement.

Fréron est du même avis à propos de Hervey. En 1770 et en 1771, il compare ses *Méditations* aux sermons de nos grands orateurs chrétiens, et les trouve bien inférieures. Il voit dans Hervey un auteur qui « s'étend, s'enfle et se travaille, pour s'élever jusqu'au sublime » et n'y réussit guère; il reproche à son ouvrage « je ne sais quoi de fatigant qui accable ». D'ailleurs, les *Tombeaux* n'offrent « qu'un tissu d'idées rebattues par nos prédicateurs ». S'il en est ainsi, d'où vient leur succès? De l'anglomanie seule? Non, sans doute; et Fréron aurait pu creuser un peu cet intéressant problème.

Le même genre de protestations se retrouve en Italie. A côté de l'Arcadie larmoyante on aperçoit Baretti, qui, après avoir goûté Young en 1754, le dédaigne en 1760 et se fait l'écho de l'opinion anglaise dans certains milieux en raillant les faiseurs de vers blancs ou, comme il dit, les *versisciolti* anglais. « Un certain Trapp et un certain Young, qui sont comme qui dirait les Gravina et les Maffei anglais... l'un avec sa traduction de Virgile, l'autre avec ses *Pensées nocturnes*. » Il prétend que « leurs compatriotes les abandonnent et retournent à Waller, Prior, Dryden et Pope ». Cerati, en 1780, fait la satire du « prince des poètes mélancoliques », de Hervey et de d'Arnaud, qu'en Italie on associe fréquemment aux poètes anglais de l'école des cimetières.

Mêmes protestations surtout en Allemagne. Dès 1758, Wieland, qui s'était montré deux ans plus tôt si enthousiaste, ne cache pas son changement d'opinion. « Savez-vous, dit-il dans une lettre en français à Zimmermann, que je ne fais pas

beaucoup de cas du docteur Young en qualité d'auteur des *Night Thoughts*?... Son goût en poésie est mauvais, et la plupart de ses ouvrages sont bien capables de faire tourner l'esprit des jeunes auteurs... Malheur à un homme d'esprit qui se croit un bon auteur en écrivant des énigmes! » Uz estime que cette poésie didactique qui a le ton du lyrisme le plus dithyrambique n'est guère agréable. C'est, dit-il, un défaut fréquent chez les poètes anglais modernes, auxquels il préfère les classiques du temps de la reine Anne. Celui-là aurait pu s'entendre avec La Harpe. Klotz, dans la *Deutsche Bibliothek* de 1768-1769, juge le style des *Nuits* rebutant, ennemi du bon goût. Young est « le roi des hiboux poétiques, mais c'est un hibou »; c'est le symptôme de la corruption de la poésie anglaise, une menace pour la poésie allemande. L'ironique Lichtenberg n'aime pas Young et encore moins ses imitateurs, qui font gémir la nuit « le hibou d'Young ». Jacobi se montre très ennemi du genre et de l'auteur; il blâme et raille surtout ses imitateurs. Voilà une note, dira-t-on, qu'il n'est pas surprenant d'entendre dans le camp des *Aufklärer*. Mais, à l'autre extrémité de l'horizon littéraire, Herder est lui aussi très sensible aux défauts du style d'Young. « Je suis surpris, dit-il, qu'on ait jamais pris Young pour un profond penseur : c'est à tous égards un poète spirituel, hyperbolique, qui fait tous ses efforts pour être original. » Et Justus Möser se plaint, plus brièvement, que les *Nuits* font mal à la tête. Ceux-là avaient probablement lu Young en anglais. Le Hongrois Bessenyei, qui ne le connaît qu'à travers Le Tourneur, n'est pas moins sévère pour lui. Il dit en 1777, en français : « Son énorme élévation, à sa première vue, nous saisit d'épouvante, et fait rire d'étonnement à la fin, quand on l'a examiné pendant quelque temps. » Comme Clément, il le rapproche de Lucain.

En Hollande, le mouvement de réaction qui suit l'immense succès du *Tombeau* de Feith englobe Young dans une protestation contre le genre ultra-sentimental et pleurard. C'est ainsi que Johannes Kinker, penseur avisé et réaliste, qui fait des parodies de *Zaïre* et de *Gabrielle de Vergy*, fonde avec Bilder-

dijk la *Poste de l'Hélicon* (1789), qui cesse au bout de peu de temps faute de succès : la plupart des lecteurs étaient du côté de Feith. De même van Perponcher; de même Fokke Simons avec sa gaîté ironique, et surtout De Wacker van Zon, qui, sous le nom de Bruno Daalberg, ridiculise dans une série de nouvelles le genre sentimental et funèbre.

A la fin du siècle et au début du siècle suivant, le mouvement de réaction est assez général en France, du moins dans les milieux littéraires. Laya, en 1799, préfère la moindre ode de Gray à tout Young, trop diffus et trop égoïste. Il perd de vue son sujet, il le grossit d'épisodes, il l'abandonne sans art, pour le reprendre sans dessein. « La sensibilité de Gray ne cesse jamais d'être *raisonnable*, tandis que celle d'Young est *raisonneuse :* Young est plus sentencieux que sentimental. Il a trop écrit de moitié. » Chateaubriand n'apprécie guère le style d'Young, qu'il trouve insuffisamment intime, pénétrant et sincère (1801) ; il lui préfère, et de beaucoup, Ossian à cet égard. Charles Nodier le traite de « déclamateur ampoulé » (1806). La même année 1806 voit Dupont de Nemours condamner formellement Young dans une lecture à l'Institut, et l'irascible Geoffroy foncer avec sa violence habituelle contre « ce désordre d'une imagination bizarre, cette mélancolie lourde et monotone, qui ne consiste que dans une vaine enflure et une ridicule parade de métaphores outrées ». Il n'y a, conclut-il, « qu'un insipide fatras dans le pleureur Young ». Pionniers du romantisme ou gardiens inébranlables de l'arche classique, la réaction littéraire est remarquable.

Si Young offense par la forme de son poème, il inquiète aussi par le fond de ses idées. Sa manière de présenter la philosophie et la religion se heurte à de légitimes critiques. Contre le pessimisme des *Nuits* et de la poésie des cimetières protestent tous ceux qui veulent que l'homme apprenne d'abord à vivre, à espérer, à agir; au lugubre désespoir, à la morne attitude de celui qui traverse cette vallée de larmes en gémissant, les yeux uniquement fixés sur l'au-delà, s'opposent la saine confiance, la

fière allure de celui qui accepte la vie pour la rendre féconde par son travail et qui, sans nier l'inéluctable, tire de sa destinée même les motifs les plus forts d'une mâle vertu. Dès 1757 paraissaient à Londres les *Epîtres à Lorenzo*, ouvrage anonyme attribué à Hendrick : trois épîtres en vers, dont le titre faisait craindre, dit le compte rendu de la *Monthly Review* (mars 1757), que le lecteur se trouvât transporté « par quelque esprit inconnu, émule du génie du docteur Young, dans quelques scènes saisissantes destinées à instruire et à terrifier, à surprendre et à charmer; et quoique sombres comme la nuit, éclairées parfois des lueurs du feu poétique ». Mais l'auteur de cette réfutation a suivi Pope comme modèle plutôt que « l'enthousiaste Young », le « barde philosophique ». En Allemagne, Mauvillon et Duntzer s'élevaient avec force en 1772 contre « le fou qui peint le monde comme une prison et un tribunal, avec des couleurs qu'il emprunte à des maximes religieuses mal comprises et mal interprétées ».

En 1770 paraissaient à Paris *Les Jours, pour servir de correctif et de supplément aux « Nuits » d'Young, par un Mousquetaire noir*, dus à la plume de l'abbé Remy. Cet ouvrage est le plus long et le plus important que présente la réaction contre le pessimisme larmoyant : il a été composé, on le voit, immédiatement après l'apparition de la traduction de Le Tourneur. Ces quelque cent cinquante pages de prose sont dédiées à « un ami tourmenté par des accès d'younguisme... Mon ami, dit l'auteur, craignez l'anglomanie ». Elles se composent d'une longue préface et de six *Jours*, dont la marche est à peu près parallèle à celle des *Nuits* : ils vont, comme elles, de la Mort à Dieu, en passant par l'Amitié, la Gloire et la Vertu, ce qui rend le contraste plus saisissant. L'auteur rend justice aux talents d'Young comme poète; mais il le blâme fort comme peintre et surtout comme moraliste. Tout l'ouvrage est une protestation contre le point de vue où se place Young et les sentiments qui l'animent. Il reproche à l'auteur anglais de ne parler de la vie et de l'homme qu'avec haine, avec mépris, avec colère. Sa morale

est mauvaise, car il donne la promesse d'une éternité heureuse comme seul fondement à la vertu. C'est là une « doctrine pernicieuse » : Young est un « dangereux et pitoyable moraliste ». Son pessimisme systématique est faux et immoral ; même, il est irréligieux. « Tourmenter ses penchants, gémir dans la prospérité, ne chercher l'amitié qu'en l'autre vie, et le bonheur que dans les cieux : maximes gothiques et folles, injurieuses à la sagesse, à la bonté infinies... » Cet abbé déguisé en mousquetaire dit, on le voit, des choses fort intéressantes. Pour lui, il attend, dit-il, la mort avec sérénité ; il ne s'attriste pas devant le sort futur de sa dépouille mortelle : il parle même gaillardement des hôtes du tombeau qui feront leur pâture de son cadavre. Grimm dit qu'on fait peu de cas à Paris des *Jours* du Mousquetaire noir; mais le *Journal de Trévoux* les approuve, parce que les *Nuits*, venant d'un ministre protestant, sont forcément suspectes à l'organe des Jésuites. D'après Bachaumont, Du Rosoy aurait fait imprimer, la même année 1770, *Les Jours d'Ariste*, destinés à « servir de pendant aux *Nuits* d'Young ». Un peu plus tard on pouvait lire, également en français, *Les Principes philosophiques de la Consolation fondée sur la Raison, pour servir aux hommes dans leurs malheureuses destinées*, d'après Weitenkampf (1783). « Autant Young, dit l'avis de l'éditeur, par sa complainte attriste l'âme, autant elle est consolée par la lecture de ces *Principes*. » Ainsi, par réaction, les *Nuits* font revivre le vieux genre de la Consolation, si cultivé dans la Rome antique.

Clément (de Dijon) reproche à Young moraliste « d'habiller la Sagesse d'un drap mortuaire ». C'est la rendre odieuse. « La vertu doit nous rendre heureux » ; et il ne sert à rien de pousser d'éternelles plaintes sur la misère humaine. De même La Harpe reproche à Young de se complaire à l'excès dans son deuil. Herder à la fin de sa vie, Schiller vers 1795, font peu de cas d'Young comme guide de l'homme moral. Déjà Mme Gottsched écrivait à une amie dans le deuil de ne pas trop lire les *Nuits*, de peur de s'attrister davantage en prenant trop à la lettre leurs

sombres peintures. Judicieux conseil, et que ne suivait pas l'héroïne des *Convulsions*, comédie italienne de Capacelli (1784). Le médecin, trouvant les *Nuits* sur la table de la malade, s'écrie : « Le livre est follement mélancolique, et l'on dirait que l'auteur avait pour but de rendre fous ceux qui le liront. » On fait remonter à Young la vogue de la comédie larmoyante qui sévit à la fin du siècle en Italie. Taruffi en 1780, Borsa en 1785 mettent en garde leurs lecteurs contre l'influence de cet atrabilaire. Dans un curieux dialogue paru en 1775, Wetzel oppose Young le pessimiste et Sterne l'optimiste. Beaucoup en Angleterre avaient déjà dit qu'après avoir lu Young il ne restait plus qu'à se pendre avec sa jarretière, oubliant, il faut le dire, que le poète s'élève avec force contre le suicide, honte de l'Angleterre. Klotz va jusqu'à attaquer le caractère du ministre de Welwyn : il le considère comme un personnage faux et hypocrite. Lemierre, dans ses *Fastes* (1779), s'élève contre celui qu'il appelle

Détracteur de la vie, Young, Anglais farouche!

Et La Harpe, en 1775, raille les disciples qu'il a recrutés :

Et des bâtards d'Young l'essaim mélancolique...

Giovio, dans ses *Cimetières*, de 1804, annonce une réaction nécessaire. Mme de Staël, en 1810, estime que Young « nous ramène trop souvent au milieu des tombeaux ».

Plus généralement encore, on note ici et là quelque impatience de ces perpétuelles lamentations, de ce goût sombre et de cette mélancolie. Le *Journal encyclopédique*, en 1770, constate, à propos de Hervey, et déplore cette influence contagieuse. « Ces idées sombres ne doivent pas être faussement décorées du nom d'idées philosophiques. » On voit que le *Journal encyclopédique* sent le danger, pour les idées qu'il défend, d'une confusion compromettante. Gresset en 1774, Imbert en 1776, protestent en vers dans le même sens; Clément (de Dijon) se plaint, en 1772, qu'on ait « pris pour sagesse les lamentations

d'un esprit mélancolique », raille « les esprits affamés de mélancolie » et « le funeste plaisir de s'attrister et de se lamenter ». Mendelssohn proteste en 1761, dès l'apparition des *Solitudes* de Cronegk, contre cette mode de mélancolie vague et vide. Laya, en 1799, appelle la philosophie d'Young « une philosophie de placage ». Elle est peut-être moins sincère que prétentieuse : dans le *Chat Botté*, de Tieck (1798), on voit une princesse qui, ayant écrit des *Pensées nocturnes*, les présente à un connaisseur : « Parfait, dit celui-ci ; plein de génie ! Il me semble que j'entends sonner minuit. Quand avez-vous écrit cela ? — Hier à midi après mon déjeuner. » C'est l'anglomanie qui vaut à l'Allemagne tous ces faiseurs de *Nuits*, ces *Nachtgedankenmacher*, mot créé par Nicolai en 1761 ; Uz raille l'Allemand aveuglé par la mode, qui, sans penser comme l'Anglais, veut écrire comme lui, et s'affuble grotesquement d'un habit britannique. L'anglomanie présente, comme M. Baldensperger l'a noté, un certain recul en France à l'avènement de Louis XVI, — et un autre plus accentué plus tard, au moment de la guerre d'Amérique, — mais il y a toujours eu quelques esprits sains et un peu railleurs pour en dénoncer les excès. Une liste curieuse est celle des quatre livres qui ont dérangé la cervelle de Laura, dans les *Convulsions* d'Albergati (1784) : ce sont les *Nuits*, *Candide*, *Julie* et le *Système de la Nature*. Voltaire collaborant avec Rousseau, passe encore, mais le pieux Young donnant la main à l'athée d'Holbach, quel étonnante rencontre !

CHAPITRE IV.

Les Imitations. — Littératures du Nord.

—

Imitations anglaises.

On se rappelle que dans l'historique de la littérature anglaise d'inspiration nocturne et sépulcrale, nous en sommes resté à Hervey, le premier des imitateurs d'Young, modèle lui-même à son tour, et à Gray, dont l'*Elégie*, quoique d'une inspiration assez différente, a été généralement associée en Europe aux *Nuits* d'Young et aux *Tombeaux* de Hervey.

A partir de 1752, toute poésie nocturne ou sépulcrale en Angleterre est nettement dans la dépendance de l'un de ces trois modèles, ou de deux, ou même des trois ensemble. Ce genre intéressant et assez bien défini n'a jamais été étudié dans son ensemble par les historiens de la littérature anglaise; aucune monographie ne vient suppléer au silence des ouvrages généraux les plus importants et qui devraient être les plus complets. M. W. Thomas donne quelques brèves indications sur les imitateurs d'Young. J'ai pu rencontrer un assez grand nombre des poèmes les plus intéressants publiés en ce genre dans la seconde moitié du siècle en Angleterre, et dans quelques cas, en Amérique. M. Ronald S. Crane a bien voulu, en poursuivant ses recherches sur la fortune littéraire de Gray, me communiquer les titres et quelques passages de plus de vingt-cinq imitations indubitables d'Young, qui ont paru dans les journaux littéraires anglais au début de la même période Ces derniers poèmes, assez courts pour la plupart, sont datés nettement par là même, sauf dans le cas où le journal donne une pièce qui était déjà en

portefeuille depuis des années ou qui était restée peu connue. D'autres sont malaisés à dater autrement que par approximation. En rassemblant toutes ces données, encore incomplètes bien entendu, et en les classant chronologiquement sans prétendre à plus de précision qu'on n'en peut obtenir, on arrive à des résultats assez intéressants : quarante et une pièces ou poèmes imités des *Nuits* ou des *Méditations* entre 1747 et 1771, c'est-à-dire en vingt-cinq ans. Si l'on divise cette période en trois parties à peu près égales, on en trouve neuf pour la première période (1747-1754), environ vingt et un pour la seconde (1755-1762), environ onze pour la troisième (1763-1771). La conclusion se dégage nettement : la poésie nocturne et sépulcrale anglaise passe par un maximum vers 1758-1759 (environ sept pour ces deux années) : Young et Hervey sont en pleine vogue. Après 1771, il y a d'intéressantes survivances isolées, mais le grand courant tarit très vite.

Quelques-uns de ces poèmes se réclament directement des modèles du genre, soit parce qu'ils sont adressés à Young (*To Dr Young on his Night Thoughts*, by Ophelia, 1751) ou font allusion explicitement à son œuvre (*Night, an Elegy*, 1771) ; soit parce qu'ils se donnent ouvertement pour des imitations de l'un des deux maîtres ou des deux à la fois : ainsi dès 1750 une jeune Anglaise compose des *Méditations à l'imitation de celles de Hervey*, qui ont été connues en France par la traduction que Le Tourneur en a donnée à la suite de l'ouvrage de Hervey : six pages de lieux communs. Un anonyme donne en 1755 *Religious conscience : a poem in imitation of Dr Young's Night Thoughts*. D'autres annoncent dès le titre qu'ils suivent à la fois Young et Hervey : ainsi en 1753, d'un anonyme, *Night Thoughts among the tombs, in blank verse, or the Noctuary ;* ou en 1757, de T. Newcomb, *Mr. Hervey's Contemplations on the Night done in blank verse after the manner of Dr Young*. On remarquera que celui-ci s'attaque, non aux *Méditations sur les Tombeaux* de Hervey, mais à ses *Contemplations sur la Nuit et le Ciel étoilé*, parce qu'elles correspondent à peu près

à l'une des *Nuits*, la neuvième, qui n'avait pas d'équivalent dans les *Méditations*.

Il y a, pendant ces années-là, une remarquable floraison de poésie rêveuse et mélancolique dont Young et surtout Gray doivent, semble-t-il, être tenus pour responsables. On surprend à sa naissance ce courant, somme toute bienfaisant malgré quelque exagération ou pose voulue, qui a renouvelé l'élégie, ou, pour mieux dire, créé l'élégie moderne, c'est-à-dire la plus grande partie du lyrisme moderne; qui a eu tant d'importance dans le romantisme; ce courant de poésie moins passionnée que méditative et rêveuse, qui associe étroitement les émotions douces ou tristes de l'âme aux tableaux de la campagne et aux grands spectacles de la nature. On savait que cette poésie venait d'Angleterre, où elle s'était formée vers le troisième quart du XVIIIe siècle : la voici en effet telle que quelques coups de sonde la montrent, représentée par des inconnus, toute prête à jaillir dans les vers d'un Cowper, et plus tard d'un Wordsworth. C'est l'*Ode à la Mélancolie*, de Mrs Carter, et son *Invocation à la Méditation, écrite au bord de la mer à minuit;* c'est l'*Ode à la Mélancolie*, très classique d'ailleurs, du jeune poète américain Nathaniel Evans (1772); la pièce *Au Sommeil* d'un autre Américain, Trumbull (1773); le *Triomphe de la Mélancolie*, de Beattie, riche en lieux communs.

Les *Nuits* et, à un moindre degré, l'*Élégie* de Gray ont certainement inspiré un grand nombre de pièces sur la Nuit, qui s'échelonnent de 1747 à 1771. Les titres en sont aussi peu variés que le fond : c'est toujours *Night* (1758, 1759, 1761, 1762, 1765, 1766), ou *Night-Piece* (1750, 1759, 1770), ou *Midnight* (1762, 1764), ou *On a calm Night* (1758), ou *On a dark Night* (1757); la réflexion philosophique y accompagne la rêverie, car nous avons *To Wisdom, a nocturnal Ode* (1747), *A Midnight Meditation* (1749), et tout simplement *Night Thoughts* (d'après le monologue de Hamlet, 1771); sans compter les pièces analogues déjà citées tout à l'heure. Les auteurs sont des inconnus : le plus souvent, ils ne signent que d'ini-

tides ou gardent l'anonyme; ce sont très probablement des amateurs que leur grande admiration pour Young pousse à ajouter quelques traits à ses tableaux ou à esquisser une imitation. J'allais oublier de citer un autre nocturne, de Mrs Carter, dont j'ignore la date, et de remarquer que dans les *Night Thoughts* de 1771 se constate une intéressante fusion des deux influences de Shakspeare et d'Young.

De la Nuit on passe à la Mort par des transitions insensibles. Avant 1750, Elisabeth Rowe donne des *Lettres des Morts*. Plus tard paraissent l'*Hymne funèbre* de Mallet; L'*Élégie* de Mason sur la *Mort de Lady Coventry* (1760), dont les dernières strophes ont pour dessein déclaré de combattre les maximes impies que venait d'avancer le Philosophe de Sans-souci; un long poème sur la *Mort*, signé Emily (1755), écrit sous l'impression du désastre de Lisbonne; deux *Élégies*, de 1758 et de 1760, écrites pendant que les cloches sonnent le glas funèbre. C'est cette inspiration qui devait aboutir en Amérique en 1817 à la *Thanatopsis* de Bryant.

Plus nettement encore, il est question de tombeaux et de squelettes dans plusieurs de ces pièces. L'un écrit ses vers en contemplant un crâne (1749) ou un squelette (1762), l'autre en écoutant le hibou qui semble chanter *Memento mori* (1758). Deux poèmes sont consacrés aux cimetières (1756 et 1765). Plus tard, l'Écossais Gavin Turnbull (*A la Mélancolie*, ode, 1788) représente le cimetière à minuit, heure où les spectres sortent des tombeaux. Dans la plupart de ces poèmes, l'imitation de Gray s'associe étroitement à celle de Hervey; l'influence d'Young est moins manifeste.

Il faut mettre à part, pour en parler avec un peu plus de détail, quelques poèmes plus importants : leurs auteurs se sont montrés les véritables continuateurs d'Young et de Hervey. Ainsi le Dr Nathaniel Cotton (1707-1788), dont le nocturne (*The Night Piece*) est fort intéressant. Ce docteur-là était médecin et non prêtre; c'est lui qui soigna l'esprit malade de Cowper dans le *Collegium insanorum* qu'il administrait (1763-

1765). Il avait été l'ami d'Young, il l'avait soigné dans sa dernière maladie et avait écrit une relation de ses derniers moments. Son *Nocturne* est tout à fait dans la dépendance des *Nuits* ; mais l'idée de la mort s'y fait plus poignante. On peut dire que dans ces dix-neuf stances de quatre vers se trouve concentrée toute l'essence de cette poésie nouvelle. Il est minuit; le poète entend le cri prophétique du corbeau ; il est entouré de tombeaux ; tout respire l'horreur autour de lui. Son âme est saisie d'épouvante : il implore Jésus pour dissiper « toute la pâle famille des terreurs ». Bénies, dit-il, ces heures de calme et de réflexion ! Que d'autres chantent la folle gaieté, la danse et les plaisirs du monde ; le poète préfère rester en tête à tête avec sa conscience ; avec elle « la nuit s'éclairera et deviendra jour ». C'est la foi qui lui permet de défier « les terreurs de minuit et le pâle monarque des tombeaux ». Au total, un hymne de confiance et d'espoir inspiré par la foi, dans un cadre sépulcral. La neuvième et dernière de ses *Visions en Vers*, intitulée *La Mort* (1751 ou 1752), quoique ne présentant pas le même cadre, offre le même caractère.

Thomas Godfrey, mort à vingt-sept ans en 1763, avait imité Gray et Young dans un *Nocturne* en stances de quatre vers, publié par N. Evans en 1765. Mais surtout le Rév. Henry Moore, de Cornouaille (1732-1802), offre un exemple assez heureux de poésie sépulcrale dans le genre religieux. Ses *Pensées nocturnes parmi les tombeaux* contiennent cent vingt et un vers héroïques rimés. Le lieu commun sur la mort y prend un caractère parfois macabre : « Peut-être ce crâne, si horrible à contempler, était celui d'une belle fille, ô coquettes ! aussi belle que vous ! » Et il continue à nous montrer en détail ce que sont devenus ces yeux, ces dents, etc... — On se rappelle invinciblement la vive réponse de la belle jeune fille au religieux qui, parlant de ses attraits, lui répétait : « Songez, mademoiselle, que tout cela pourrira ! » — « Mais tout cela, mon Père, n'est pas encore pourri ! » — Là-dessus, minuit sonne : heure solennelle, dont les coups devraient nous apprendre à être sages. Au dehors, c'est l'heure des crimes.

Le poète déchiffre les inscriptions qui l'entourent. C'est, comme par hasard, une série de cas typiques : la jeune mariée morte le jour même de ses noces; le riche ambitieux; le jeune homme devant qui la vie s'ouvrait pleine d'espoir; le vaniteux tout fier de son rang. Cette énumération paraît plus particulièrement imitée de Hervey; elle offre dans l'imitateur plus d'humour. Le poème se termine par l'évocation du Jugement dernier. A côté du poème de Moore se placent naturellement les *Réflexions du soir dans l'Abbaye de Westminster*, quinze stances de quatre vers, anonymes, qui développent en un style classique de sages et banales réflexions chrétiennes. Une note de l'auteur nous apprend ou nous rappelle que « les promenades parmi les tombeaux, particulièrement dans une vieille abbaye, ont pour effet naturel de suggérer des réflexions d'un caractère agréable et mélancolique, vraiment intéressantes, utiles et instructives ». C'est la visite au cimetière érigée en méthode d'éducation. Au même genre appartient encore le poème de jeunesse de Beilby Porteus, plus tard évêque de Londres, intitulé *La Mort*, en trois cent vingt vers (1759), lequel poème obtint un prix académique. Lui aussi choisit pour décor des cloîtres, des charniers; lui aussi entend sonner l'heure solennelle de minuit; mais, de plus, il aperçoit des fantômes; il se plonge dans « la vallée ténébreuse de la Mort », expression favorite d'Young. C'est un poème moral assez ferme d'allure, très classique de style, et qui fait un grand usage de l'allégorie : la Mort y est personnifiée, ainsi que le Péché, la Vieillesse, etc...

Bien que moins célèbres que les modèles auxquels ils devaient leur existence, les principaux des poèmes que je viens de passer en revue ont été, dans certaines collections poétiques, réunis aux chefs-d'œuvre du genre. Ainsi les *Extracts in Poetry* de 1791, gros et dense volume qui offre une énorme masse de poésie anglaise, contiennent dans leur première partie le *Nocturne* de Parnell, le *Tombeau* de Blair, plusieurs fragments d'Young, l'*Élégie* de Gray, et la *Mort* de Porteus : il se constituait ainsi un petit *corpus* de poésie sépulcrale. Le premier volume de

Roach : *Beauties of the Poets of Great Britain* (1794), réunit le *Tombeau* de Blair, l'*Élégie* de Gray, les *Pensées nocturnes* de Moore et les *Réflexions du soir à Westminster*. La vignette qui représente *La Tombe d'Élisa;* le frontispice, où l'on voit un jeune homme méditant dans un cimetière au clair de lune ; les épigraphes empruntées à Young et à Hervey complètent l'impression et font de ce petit volume un vade-mecum de l'amateur de tombeaux.

On trouve des tableaux encore beaucoup plus précis et déjà le genre macabre dans quelques passages des *Élégies* de Shenstone, notamment la deuxième, la quatrième, la quinzième et surtout la vingt-deuxième. Dans celle-ci le poète voit en songe le fantôme de celle qu'il aimait ; la mort l'a bien changée. Elle se plaint d'avoir été exhumée sans égards et avec une précipitation grossière. Cette élégie est une protestation contre les violations de sépultures, qui se faisaient trop fréquentes, paraît-il, quoiqu'on les justifiât par des nécessités de dissection, etc... Shenstone, ailleurs volontiers réaliste, est ici un intéressant précurseur des *Tombeaux* de Foscolo.

En dehors de ces imitations généralement évidentes et incontestables, on peut se demander jusqu'à quel point Young, Hervey et Gray ont exercé une action sur les principaux poètes anglais de la seconde moitié du siècle. On a cru remarquer une certaine influence diffuse des *Nuits* sur le *Village abandonné* de Goldsmith, sur Cowper et Crabbe pour quelques traits que cite M. W. Thomas, sur Blake, dans ses *Chants de l'Expérience* (1794). Le poème de ce dernier, *Night*, est plus senti et plus vrai que tout ce qu'on avait écrit avant lui sur la Nuit. On n'avait guère lu au XVIIIe siècle de vers comme ceux-ci, et si l'on en avait rencontré, on les aurait peut-être peu goûtés :

The moon, like a flower
In heaven's high bower,
With silent delight
Sits and smiles on the night.

Ces poètes et d'autres ne doivent, en somme, pas grand'chose à Young pour leur inspiration générale, encore moins à Hervey.

Par contre, l'*Élégie* de Gray est un des modèles qu'on imite le plus volontiers en Angleterre dans la seconde moitié du siècle. On préfère cette poésie moins sombre, moins philosophique, plus humaine, descriptive et rêveuse. Dès 1752, Richard Cumberland, alors étudiant, composait une « élégie de cimetière » sur le type de celle de Gray. Collins s'en inspire peut-être dans son *Ode au Soir*, plus certainement Mason dans son élégie intitulée *Dans un Cimetière, au sud du pays de Galles* (1787), et aussi Thomas Warton dans son *Ode écrite à Vale Royal Abbey* (1789) ; mais miss Clara Rinacker remarque que dans ce dernier poème le romantisme est bien plus accentué que dans celui de Gray [1]. Parmi les autres poètes anglais qui ont plus ou moins imité l'*Elégie* au XVIIIe siècle, on cite Falconer, James Graeme, William Whitehead, John Scott, Henry Headly, Robert Lovell. J'y ajouterai Duncombe pour sa *Contemplation dans un collège, le soir* (avant 1794). Quant à l'imitation de sir John-H. Moore, publiée dans ses *Poetical Trifles* et qui a été écrite entre 1776 et 1780, c'est une inoffensive parodie : c'est l'élégie d'un vieux *fellow* d'une vieille Université ; la parodie est amusante d'ailleurs. En Amérique, on retrouve encore l'influence de Gray dans le *Cimetière indien* et dans la *Ferme abandonnée* de Philip Freneau (vers 1795). M. Northup a compté cent quatre imitations ou parodies de l'*Élégie* jusqu'à 1830.

Blake, que j'ai nommé tout à l'heure, ne se contente pas d'imiter Young en quelques passages : il se sert de son talent de graveur pour le commenter. Nous l'avons vu illustrer le *Tombeau* de Blair de manière à souligner sa foi en l'immortalité. La série des illustrations des *Nuits* est un véritable commentaire perpétuel du texte. La Mort, le Sommeil, les Songes sont représentés par des figures si élancées, aux traits si expressifs,

---

(1) Clara Rinacker. *Thomas Warton*. 1916.

à la beauté si éloignée de tout type humain que nous nous sentons dans la pure convention. Blake donne lui-même l'explication de chaque gravure, et un astérisque marque dans le texte les vers qui ont servi de thème à chacune d'elles. Le docteur Young lui-même est idéalisé sous les traits d'un jeune homme vêtu à l'antique. La Mort est un vieillard qui tient une cloche dont il sonne aux oreilles du dormeur. Cette illustration trop sincère et un peu naïve nuit au texte qu'elle veut éclairer : elle a des puérilités affectées et des raffinements d'un goût douteux ; elle voit l'ouvrage par ses petits côtés. Ainsi l'auteur des *Nuits* est représenté littéralement encerclé de ronces bien épineuses, symbole, dit Blake, de ses tristesses. Dans la seconde *Nuit*, un énorme clairon, embouché par un archange, réveille un squelette dans sa tombe. L'artiste a choisi le moment où les tibias et les humérus commencent à se remuer. Cela est passablement ridicule, et un caricaturiste ne trouverait pas mieux. A matérialiser certaines idées, on leur fait du tort. Si la résurrection des corps peut être représentée par le crayon ou le burin, — et il est permis d'en douter, — Blake s'y est bien mal pris. Sans doute, Victor Hugo a longuement décrit, dans *La Trompette du Jugement*, le clairon monstrueux qui « sonnera la diane effrayante des morts » : il a évoqué le moment où l'on verra les spectres « se dresser et prendre à la hâte leurs os », mais il n'a pas dessiné pour les yeux le tableau qu'évoquait à l'esprit son imagination visionnaire. Il est clair que le mystique Blake n'a pas le sentiment du ridicule.

On peut remarquer que presque toutes ces imitations anglaises gardent un caractère didactique et religieux. L'élément sentimental n'y domine pas, l'élément macabre n'y paraît que rarement, ou il ne sert qu'à renforcer d'un trait réaliste l'enseignement moral. Plus près de ses modèles, la poésie de la nuit et des tombeaux leur reste en Angleterre plus fidèle. Ailleurs, elle se diversifie et s'émancipe davantage.

Imitations allemandes.

La dette de la littérature allemande du XVIIIe siècle envers la poésie sépulcrale anglaise est considérable. C'est ce qu'ont montré Barnstorff et Kind dans leurs travaux sur Young en Allemagne : ils ont exhumé, le second surtout, quantité de poèmes, de morceaux curieux, et leurs recherches offrent une base nécessaire à toute étude du même genre. Mais ils n'ont ni donné aux divers écrivains leurs proportions, ni cherché à établir quel genre d'inspiration, quelle nuance prédomine en chacun d'eux, ce qu'il apporte de particulier et peut-être de nouveau. Il faut faire de plus une petite place à Hervey et à Gray et ne pas négliger la répercussion à l'étranger de certaines œuvres allemandes.

Ce sont d'abord des imitations directes, où la nuit offre le cadre et la méditation philosophique le contenu. Le titre même d'Young est reproduit plus ou moins dans les *Pensées du Soir* de Tscharner (1750), dans des *Pensées nocturnes* anonymes de 1762, dans la *Solitude nocturne* de Fischbach (1781). La *Nuit* de Zachariae (1755) vaut qu'on s'y arrête un peu davantage. C'est, dit le poète, l'heure de la prière universelle ; c'est l'heure qui inspira Milton et Young. Il convient de la choisir pour errer dans le cimetière du village, souvenir de l'*Élégie* de Gray. C'est là qu'on tire derrière soi le rideau de la vie, expression empruntée à Young. Puis quelques lieux communs, et le tableau d'un enterrement rustique qui se célèbre de nuit. L'auteur a voulu évidemment acclimater en Allemagne et développer la poésie des cimetières née en Angleterre. « Toute la mélancolie des scènes nocturnes, dit-il lui-même, n'a pas été épuisée par les poètes anglais. » Mais il a, plus que Young, le goût du pittoresque. Il

aime à décrire les abbayes en ruines, les voûtes moussues, les piliers gothiques et les tombes solitaires au clair de lune. C'est la veine qui se trouve pour la première fois dans Thomas Warton. On remarquera à ce propos que ce décor, désormais brossé avec prédilection par les poètes de la nuit, ressemble par plusieurs traits au paysage ossianique : l'un et l'autre offrent des éléments de la poésie des ruines.

Plus que la nuit, le tombeau est l'objet principal de nombreuses imitations d'Young et de Hervey. Le poème en quatre chants de Heydenreich : *Le Tombeau* (1775), est tellement analogue aux *Nuits* qu'on l'a publié à la suite de la traduction d'Ebert. Mais ce qui domine, c'est la méditation philosophique et religieuse devant la tombe. Elle est plus philosophique dans les poésies de Schubart écrites avant 1767 : *Regard sur le Monde; L'Immortalité de l'Ame; Cantique de Nouvel An*, et dans son poème *A Chronos* (1774); dans les *Heures solitaires* de Philipp Müller (1760) et dans le *Solitaire*, revue morale publiée à Hambourg en 1766, sous la direction du professeur M. K. Curtius. Elle est plus religieuse dans le *Chrétien auprès des Tombeaux*, de Löwen (1753); dans les *Consolations près des Tombeaux de ceux que nous avons aimés*, de Wettengel (1785). Elle est plus plaintive dans la *Mélancolie* de Staüdlin, dans les *Poèmes de tristesse et de deuil*, de Triller (1752); ce médiocre poète de l'école classique de Gottsched se met à pleurer avec Young; dans des plaintes comme celles de Kretsch (*Klaggedicht*, 1753) ou de Hering (*Klagoden*, 1771); dans la *Plainte sur la Mort de la Bien-Aimée*, de Löwen (1753); dans les *Chants de Mort*, de Knebel, (1767); dans Dusch, Lenz, J. Adolf Schlegel, Giseke et ses *Odes* consacrées à des morts (1767); même dans les premières poésies de Salis-Seewis (1793), qu'on appelait alors le « chantre de la mélancolie ». Moins larmoyante et plus sincère, une dame Elisabeth Wehrs, dans un court poème: *La Tombe* (1782), appelle la mort et l'éternel repos.

Deux autres poèmes offrent plus d'importance et méritent d'être étudiés de plus près : celui de Cronegk et celui de Creuz.

J.-Fr. von Cronegk est mort en 1757, à vingt-six ans. Son poème : *Solitudes* (*Einsamkeiten*), écrit l'année même de sa mort, fut publié en 1760 par le poète Uz, le meilleur ami de l'auteur. Ces *Solitudes* comprennent deux poèmes : l'un composé de six chants en alexandrins rimés, assez gauche, où l'accent personnel se fait peu sentir; l'autre composé de deux chants en hexamètres, plus passionné et plus mûr de forme. Le jeune poète commence par exprimer de funèbres pressentiments : « Je te bénis, solitude! tu es l'image du tombeau. » Séparé de sa famille et de ses amis, il s'abandonne à la tristesse. Il invoque Klopstock, le « profond Young », le « noble Creuz » et son maître Gellert. Il ébauche une esquisse de la mort du juste. La seconde partie est inspirée par la mort de sa mère, qu'il désigne sous le nom de Serena. Il y a là au moins un passage émouvant et qui paraît sincère : « Dors-tu? Non, tu ne dors pas. Tu me contemples du haut des nuages brillants : tu entends ma plainte... Oui, tu vis — et c'est moi qui suis mort : mort aux joies qui m'invitent, mort à l'ambition qui jadis me poussait à veiller à minuit sous la lampe auprès des sages de l'antiquité... » Le poète voit apparaître une haute figure au regard pensif, à la beauté mélancolique, couronnée de cyprès, qui descend lentement la colline : il reconnaît en elle la Muse majestueuse « qui dans des Nuits immortelles inspira le chantre britannique ». On voit combien l'imagination poétique de Cronegk est redevable à Klopstock et comme il se met sous le patronage d'Young. Peu d'espérance dans tout cela, peu de consolation puisée dans l'immortalité; rien non plus qui sente la thèse et l'argumentation. Le jeune poète mélancolique, et qui sent sa mort prochaine, souffre et ne discute pas. Il laissa des regrets; son ouvrage fut apprécié, mais plutôt des sentimentaux que des raisonneurs. Parmi ceux-ci, les *Lettres sur la Littérature contemporaine* blâment Cronegk de la manière dont il a imité Young. Il en a pris, disent-elles, la tristesse, mais non l'ordre et la solide composition. Tant mieux! dira le lecteur moderne; mais on en jugeait autrement dans le groupe Lessing-Nicolai.

Ces *Solitudes*, continuait le critique, sont des rêveries qui ne riment à rien. — On le lut en Hollande : le « touchant Cronegk » est lu avec enthousiasme par l'héroïne d'un roman d'Élisabeth Post (1787). On le lut en Italie, où une traduction parut, dit Bertòla, en Lombardie; Bertòla, qui l'apprécie, l'appelle un Tibulle allemand revêtu du vernis mélancolique d'Young (1779). On le lut en France sous le titre de *L'Young allemand ou les Solitudes du baron de Cronegk*, traduction libre (1771).

Le baron Fr.-C. von Creuz (1725-1770) publia de 1752 à 1769 son poème philosophique en six chants : *Les Tombeaux (Die Gräber)*. L'introduction ne parle pas d'Young ni du genre sépulcral; l'auteur y reconnaît pour maîtres Haller, Milton et Klopstock. Mais, au début du chant III, il parle d'Young et de son Lorenzo; il compare le poète anglais au pélican; et à d'autres reprises encore il se proclame tributaire de son inspiration. Les trois premiers chants ont paru en 1752, dans la troisième édition des *Oden und Lieder*; le chant IV en 1754, avec l'*Essai sur l'Ame*. Le poème fut refait en six chants et reparut ainsi en 1760; il reparut encore, très modifié, en 1769. L'ensemble comprend quinze cent soixante-quatre vers, et à cet égard le poème vient avec celui de Feith au second rang comme étendue dans toute cette masse de poésie nocturne et sépulcrale. Ce sont tantôt des alexandrins à rimes plates, tantôt des strophes rimées; l'auteur cherche visiblement la variété. Les trois premiers chants sont les plus faibles : la pensée du jeune poète est peu mûre et sa plume peu exercée. Ce sont toujours les mêmes lieux communs sur l'égalité et la paix, qui ne se trouvent que dans le tombeau; sur la nuit, la mort, le jugement dernier; sur le spectacle qu'offrent les morts; sur le monde, « palais en apparence, en réalité cachot »; sur le tombeau, « unique patrie du sage »; sur l'oubli, etc... A partir du chant IX, le poème prend plus de vie et d'intérêt. Le poète se réveille, comme Young, au milieu de la nuit. Saisi de terreur, il se demande s'il se réveillera du dernier sommeil, si son âme est immortelle. Pour le savoir, il

va consulter les tombeaux, « la nuit, la terreur et les ombres ». Idée bizarre en somme, et pourtant bien souvent exprimée au XVIIIe siècle; il paraît que la contemplation d'un cadavre ou d'un squelette est un argument plus péremptoire que les démonstrations philosophiques les plus solidement établies. Il expose alors avec force, comme Young, la thèse de l'anéantissement, qui conseille à l'homme l'épicurisme. Il y répond que l'existence de la pensée chez l'homme prouve son éternité. Il clôt la discussion par un hymne à l'Éternité, peut-être inspiré de celui de Haller, que l'auteur connaissait presque certainement.

Cette discussion est intéressante à examiner d'un peu près et à comparer avec les passages correspondants d'Young. Chez l'un et chez l'autre, l'incrédule parle un langage bien fort, et son raisonnement est présenté avec toute son énergie. Mais tandis que Young ne fait que prêter à Lorenzo les arguments de l'impie pour les réfuter ensuite tout à son aise, Creuz a la bonne idée de les émettre lui-même, de se montrer lui-même hésitant entre les deux thèses opposées. Cela sent moins l'école et la dispute philosophique; cela est infiniment plus sincère et plus humain. M. Hartmann dit avec raison de Creuz en cet endroit : « Nous le voyons devant nous combattre avec les puissances des ténèbres qui menacent de l'écraser : nous souffrons avec lui, et c'est avec un soupir de soulagement que nous le voyons enfin se frayer un chemin jusqu'à la certitude victorieuse de la foi. » Le poète allemand est plus souvent révolté que le ministre anglais : il s'inquiète anxieusement du problème de la destinée humaine; s'il s'apaise dans la foi, ce n'est qu'après de durs combats. En général, Young écrit plutôt pour prouver, et Creuz pour épancher ses sentiments : le premier est plus prédicateur, et le second plus poète. Un critique contemporain de Creuz appelait ses *Tombeaux* des « fantaisies poétiques »; on ne pensera pas à dire cela des *Nuits*. L'impression y tient plus de place que le raisonnement, et à cet égard la veine de Creuz est plus intéressante que celle d'Young. De là aussi sans doute la tolérance

qu'on remarque dans son poème. Il dit, à peu près comme Voltaire : « Que chacun honore Dieu comme il sait et comme il peut le faire. »

Au reste, il imite Young souvent de fort près. Il abonde en réminiscences classiques, en allusions historiques, en termes mythologiques, en lieux communs insuffisamment rajeunis par l'expression. Il pleure la mort d'une amie comme Young pleurait la mort de Narcissa. Mais il reprend quelquefois avec force certains thèmes indiqués par son devancier et que le Romantisme saura mettre en pleine valeur : « O Dieu! nous as-tu créés pour te prier ou pour t'accuser? Notre être mortel était-il digne de la parole du Tout-Puissant? » Dans le chant III (1755-1759), il laisse parler sa douleur, évoque sa triste jeunesse, pense à sa mort, qu'il sent prochaine. Cet accent plus intime l'apparente d'une manière frappante aux jeunes poètes français du début du siècle suivant, aux « poètes mourants ». M. Zumbini signale avec raison que cette fin du poème, plus personnelle, annonce les émotions et les doutes de poètes plus récents, un Leopardi, un Musset. Devant les tombeaux, Creuz s'écrie : « Ici gisent toutes les demi-pensées, interrompues brusquement par la mort... Les pensées elles-mêmes périssent, les pensées que nous ne retrouverons plus jamais! » Sa mélancolie est parfois douce : « O silence sacré, qui passes sur les tombes pieuses, doux comme la brise du matin sur les chastes roses! » Parfois elle est macabre : les vers du cercueil figurent ici à propos de Borgia contemplant le cadavre de sa chère Isabelle; ils sont en train de dévorer ses joues...

Ce poème n'est pas le seul où Creuz se soit montré l'adepte du genre nocturne et sépulcral : on retrouve la même inspiration dans bon nombre de ses *Odes*. Dans ses *Pensées d'un Soir tranquille* (1753), il fait de la nuit sombre l'image de son âme inquiète et triste. Dans ses *Pensées pour la Nouvelle Année* (1753), il invoque la nuit : « O Nuit que mon cœur hait et adore! où se lamente ma profonde mélancolie!... Mère des doux chants de deuil! » Il médite sur la mort, sur la destinée

éphémère de l'homme : il appelle la mort et la résurrection pour une vie meilleure. Dans l'ode *A la Nuit*, il exhale sa tristesse et demande au rêve de lui faire oublier la réalité et ses douleurs. Dans le *Meilleur des Mondes* (1757), il fait entendre la plainte universelle : tout homme est malheureux par la perte des êtres qui lui sont chers ; et reprenant le mot de son maître Haller, il déclare que la terre est « la patrie du mal ». Dans le *Souverain Bien*, il s'écrie : « Où est le repos? Hélas! dans la tombe. » Dans la *Solitude*, il se laisse consoler par elle des maux attachés à l'humanité. Un morceau curieux est *L'Homme, ou la plainte de Serenus*. Ce sont, dit-il, des fragments d'une tragédie ; c'est le monologue d'un homme triste jusqu'au désespoir. « Ne pourrait-on, ajoute-t-il, distinguer les tragédies en régulières et irrégulières, et par exemple compter les *Nuits* d'Young parmi les dernières? » Le décor est impressionnant : une forêt, la solitude, l'heure de minuit ; un rêve prophétique annonce l'avenir à Serenus qui erre dans ce décor sauvage. Ce morceau lyrique d'environ trois cent cinquante vers est une espèce d'ode d'une mélancolie monotone et sombre. Le poète maudit le monde, rêve à la solitude, appelle la mort, dit adieu aux étoiles, etc... Même note dans ses *Pensées philosophiques* en prose, où le moraliste décidément l'emporte sur le poète.

On a vu que Cronegk invoque Creuz en même temps que Young. On a remarqué l'analogie entre la Serena de l'un et le Serenus de l'autre. Creuz, plus important à tous égards, s'il a été peu connu à l'étranger, a joui en Allemagne d'une estimable notoriété. Le père de Gœthe, peu sentimental, lisait Haller et Creuz. Denis rapproche Creuz et Cronegk pour montrer que la mélancolie est naturelle à l'Allemagne et n'y a pas été importée par l'*Ossian* de Macpherson.

Cette influence prolongée d'Young sur tant de poètes allemands et cette quantité d'imitations s'expliquent si l'on remarque que la littérature allemande du XVIIIe siècle est extrêmement riche en poèmes didactiques et moraux, et que d'autre part les tendances religieuses et même piétistes y occupent

beaucoup de place. Young était à tous ces égards un modèle tout trouvé. Son influence est particulièrement évidente sur Klopstock, que tant de sympathies religieuses et poétiques rapprochaient de l'auteur des *Nuits*. Ebert a relevé dans le *Messie* jusqu'à 106 passages imités d'Young, et l'on en trouverait un très grand nombre aussi dans les *Odes*.

Par contre, l'influence d'Young sur les plus grands écrivains de la seconde moitié du siècle n'est guère visible. Herder ne paraît pas l'avoir imité, et les rapprochements qu'essaie d'établir Barnstorff entre les *Nuits* et certaines de ses oraisons funèbres ne sont guère probants. L'influence d'Young sur Gœthe se réduit à rien, si l'on admet que *Werther* ne doit rien aux *Nuits*, que Gœthe, même jeune, a dû peu goûter. De même pour Schiller : à l'un et à l'autre, les raisonnements et la prédication verbeuse du ministre anglican ont dû paraître inefficaces et importuns, comme ses pompeuses déclamations étaient tout le contraire de la poésie telle qu'ils la comprenaient. Malgré l'analogie des titres, les *Hymnes à la Nuit* de Novalis ne portent nullement le caractère nocturne et sépulcral de l'école que nous étudions, quoi qu'en dise Barnstorff, et Kind l'a fort bien constaté. Une ressemblance analogue a pu faire croire que le fameux ouvrage de Zimmermann, *La Solitude* (fragment en 1756, puis en 1773 ; ouvrage complet en 1786), s'inspirait des mêmes tendances. Mais cet ouvrage psychologique et pathologique d'un médecin philosophe n'a aucun rapport avec la veine nocturne et sépulcrale. Cependant le frontispice de la petite édition de 1773 représente un vieillard méditant parmi des rochers ; à ses pieds une tête de mort. Comme il arrive quelquefois, l'illustrateur a trahi l'auteur.

Gray a été en Allemagne bien moins imité que les autres modèles de la poésie des tombeaux. Hölty reprend son titre, mais ne suit l'*Elégie* originale que d'un peu loin : sur huit idées essentielles du texte anglais, le poète allemand en retient six [1].

---

[1] Rhoades, *Höltys Verhältniss zu der englischen Literatur*. Diss. Göttingen, 1892.

Imitations diverses.

A défaut d'études historiques particulières sur les *Nuits* et la poésie sépulcrale dans les autres littératures d'origine germanique, études qui manquent complètement jusqu'ici, on peut au moins, en ce qui concerne deux pays, la Hollande et la Suède, recueillir quelques faits qui permettent d'affirmer une assez ample diffusion et une veine prolongée d'imitation.

En Hollande, Élisabeth Wolff, l'une des deux femmes remarquables qui, sous les noms d'Aagtje et Beetje, renouvelèrent par leur collaboration le roman hollandais, avait commencé par écrire des vers, et ces vers avaient pour titre : *Pensées solitaires et nocturnes sur le Sommeil et la Mort* (1765) ; ils étaient fort imités d'Young, et plutôt de ses premières *Nuits*. Dans les romans sentimentaux de Rhijnvis Feith, si caractéristiques de l'époque et directement tributaires de *Werther* et du *Siegwart* de Miller, la nuit et le clair de lune forment le cadre indispensable de ces scènes touchantes où les larmes coulent avec une si incroyable abondance. Dans la *Julia* de Feith (1783), les deux amoureux qu'un père barbare, un « mortel insensible », refuse d'unir, descendent ensemble dans un caveau. Julie s'abat sur un cercueil ; elle et son amant s'entretiennent de la mort, de la résurrection ; saisis d'émotion à ces grandes idées, ils se jettent éperdument dans les bras l'un de l'autre ; puis, les mains jointes, ils s'agenouillent et remercient le Tout-Puissant de les avoir faits immortels. Vertu magique des croyances qu'enseignait Young, et qu'un tel cadre fortifiait dans les âmes ! Lorsque plus tard, sur un banc de mousse « que la religion et l'amour ont élevé », Édouard est sur le point de se laisser aller à sa passion, le mot *Immortalité*, prononcé par Julie, le rappelle à lui-même et l'arrête dans son égarement. Et cela sans doute vient de Rousseau ; mais voici qui ramène à Young, et surtout à Hervey.

Après la mort de cette Julie adorée, Édouard s'installe auprès de sa tombe, parmi les ruines gothiques ; là, au clair de lune, il contemple le ciel ; il lui semble qu'il est descendu chez les morts et qu'il partage le tombeau de Julie.

L'influence directe d'Young est plus visible encore dans l'autre roman de Feith, *Ferdinand et Constantia* (1785). Le héros, à qui la mort a ravi sa première amante, et qui a vu l'autre lui devenir infidèle, se sentant au comble du désespoir, se met à lire Young et Ossian. « Ossian et Young, dit-il, sont les seuls amis qui me soient restés. Tous les autres livres sont depuis longtemps bien loin de moi. Ma tête est trop faible pour penser, et mon cœur trop malade pour sentir. Mais Ossian et Young, je ne les lis point : je les écoute parler, ces nobles esprits, et dans chacun d'eux je trouve un compagnon de souffrance, un homme qui partage ma destinée. » Le ronronnement solennel et monotone des *Nuits* a pu produire cet effet sur plus d'un esprit abattu (1).

Mais c'est surtout dans son poème *Le Tombeau* (*Het Graf*, 1792), en quatre chants et en plus de mille sept cents vers, que Feith s'est fait l'imitateur de l'école des cimetières et l'interprète attitré de la poésie sépulcrale dans son pays. Taine aurait vu là un excellent exemple de l'influence du terroir et du climat sur les productions de l'esprit. En quittant l'Angleterre pour passer en Hollande, cette poésie perd son caractère âpre et volontiers ironique ; elle devient calme, un peu flottante et molle, parfois lourde ; elle est didactique sans être polémique et pressante comme dans Young. Le poète erre la nuit parmi les tombeaux ; il a déjà choisi l'emplacement de sa sépulture ; il évoque la paix dont il y jouira. Puis, élevant son regard vers les astres, il contemple l'Étoile du soir, le Chariot, la lune surtout. Ici, un joli mouvement : ô lune, dit le poète, toi que j'ai tant aimée ! « O lune qui as éclairé mon sentier plein

---

(1) Sur le roman sentimental en Hollande, il faut consulter J. Prinsen, *Het sentimenteele bij Feith, Wolff-Deken en Post* (*De Gids*, janvier-mars 1915).

d'épines », continue à m'éclairer dans ma tombe. L'*Hymne à la Nuit*, qui vient après, a le tort d'être trop long. La plupart de ces poètes secondaires ne savent pas se resserrer et se concentrer afin de trouver la forme qui reste; il est vrai que s'ils la trouvaient, ce seraient de grands poètes. Plus loin, l'auteur se représente errant au milieu des forêts, et là s'élevant à Dieu. De fréquentes apostrophes à des personnages fictifs auxquels il adresse ses raisonnements et ses exhortations rappellent de près Young et son Lorenzo. Ailleurs, ce sont encore des tombeaux avec leurs cadavres et les vers qui les rongent, et tout cela noyé dans des flots de mélancolie. Mais cette incurable tristesse, sincère chez Cronegk par exemple, paraît chez Feith avoir été surtout littéraire. Car c'était à cette époque un bon bourgeois hollandais d'une quarantaine d'années, qui avait huit enfants bien portants, jouissait d'une honnête aisance, et dans sa confortable villa de Zwolle buvait d'excellent vin.

Il reprenait encore les mêmes thèmes, mais plus timidement, dans son autre poème *La Vieillesse* (1803). Son compatriote Helmers avait suivi la même voie dans un sombre poème : *La Nuit* (1788). Le succès du *Tombeau* de Feith fut considérable en Hollande. Eichstorff le traduisit en allemand en 1821. Mais on a remarqué la date tardive de son apparition. La poésie sépulcrale, sans avoir terminé son rôle, a déjà, à la fin du siècle, dit ce qu'elle avait à dire dans plusieurs pays de l'Europe. De plus, le robuste bon sens hollandais ne laissa pas ce genre s'implanter à demeure et peut-être même ne lui permit pas de porter tous ses fruits.

Si la poésie sépulcrale ne donne qu'assez tard son œuvre principale en Hollande, il en est à peu près de même en Suède, avec cette réserve que là aucun poème ne s'impose particulièrement à l'attention comme celui de Feith ou celui de Creuz.

L'influence d'Young est très marquée en Suède; nous l'avons dit à propos de la mode funèbre qui y régna encore plus qu'ailleurs. Déjà Oxenstjerna, dans la *Nuit* (1766), montrait cette influence, qui devenait bien plus visible dans la seconde édition

refondue de son poème [1]. Mais il est plus mystique que Young, qui ne l'est pas du tout et qui même a horreur du mysticisme et de l'illuminisme. M. Lamm voit là l'influence de la franc-maçonnerie, si importante en Suède à cette époque, et au sein de laquelle Young recrute beaucoup d'enthousiastes. Oxenstjerna correspondait avec Reuterholm, vers 1780, dans un style larmoyant imité d'Young. C'est surtout entre 1780 et 1790 que ce courant se fait sentir dans la poésie suédoise. Avec des différences, la même inspiration anime le *Chant du Soir* de Bellman, la *Nuit* de Skjöldebrand, écrite en 1780, à propos de la mort de sa femme, poème directement tributaire d'Young; l'*Ode au Désespoir*, de Kellgren (1784), et sa pièce *A Cristina* (1789): *Mes Nuits sans sommeil*, de C.-F.-Horn. Lidner, plus romantique, doit beaucoup à Gray : il unit la mélancolie et le sentiment de la nature. *Minuit* (1791), *A l'ombre de ma Mère* (1783), et surtout l'introduction du *Jugement dernier* (1788), font de lui le représentant le plus qualifié de l'école nocturne en Suède. La *Plainte* de Clewberg sur la *Mort de Louise Ulrique* (1783) est plus sincèrement mélancolique; M. Blanck y voit une fusion des *Nuits* et du *Penseroso* de Milton. Le poème *L'Automne*, du même Clewberg (1774), s'inspirait davantage de l'*Élégie* de Gray. Tegnér se montrera encore tributaire de cette mode littéraire par son *Hypocondriaque* (*Mjältsjukan*, 1825).

Nous avons vu Feith en Hollande donner les tombeaux pour cadre à ses scènes d'amour. Dans l'*Amant de la Solitude*, de Granberg (1800), la littérature suédoise offre un spectacle analogue, mais beaucoup plus discret : si la sensibilité y est déclamatoire, du moins n'y trouve-t-on pas cette sensualité macabre

---

[1] Sur plusieurs aspects principaux du préromantisme suédois, on a maintenant les excellents ouvrages de M. Martin Lamm : *Upplysningstidens Romantik*, Stockholm, 1re partie, 1918; 2e partie, 1920; *Johan Gabriel Oxenstjerna*, id., 1911; *Swedenborg*, id., 1915. Il faut y joindre le livre essentiel de M. Anton Blanck, *Den Nordiska Renässansen*... Stockholm, 1911, et Werner Söderhjelm, *Åboromantiken*, id., 1915.

et presque pathologique qui venait en droite ligne des romans allemands. L'auteur est conduit par son adorée Lotta dans un pavillon qu'elle a consacré à la mémoire de sa mère : une urne d'albâtre, des cyprès, une « sombre solennité » ; sur le socle de l'urne, plusieurs inscriptions tirées d'Young, dont les *Nuits* sont ouvertes au pied d'un cyprès. Lotta quitte son amant pour verser librement des larmes. Elle partie, la sensibilité s'empare du cœur du jeune homme : il se sent inondé de larmes; il s'agenouille devant l'urne. Lotta le surprend dans cette attitude; elle est émue : « C'est ma place! » dit-elle avec un beau sourire mélancolique. Il a gagné son cœur.

Le manque de travaux préparatoires rend bien difficile l'étude de la poésie nocturne et sépulcrale qui peut se rencontrer dans d'autres littératures où l'influence française était prépondérante, comme la littérature portugaise, la polonaise, la hongroise. Je rencontre en Hongrie Paul Anyos, jeune prêtre exilé dans un couvent, mort en 1784, à vingt-huit ans, qui chante la nature, la retraite, et devient le premier poète pessimiste et élégiaque de son pays : il exhale ses plaintes à la lueur de la lune et appelle la mort. On peut douter qu'il connût Young et la poésie anglaise des cimetières. En Pologne, Kniasnine représente la poésie mélancolique, mais encore réservée, à la fin du siècle.

En Russie, on a connu Young et on l'a imité. Déjà Lomonossov, le premier poète de la Russie moderne, avait écrit en 1749 ses *Pensées nocturnes sur la grandeur de Dieu, à l'occasion d'une aurore boréale*. Derjavine, son successeur, dans un de ses meilleurs ouvrages, la *Monodie sur le Prince Mestchaski* (1779), donne un exemple de poème moral consacré à la mort. Sans doute il y développe des lieux communs — et le moyen de faire autrement en un pareil sujet? — mais l'inspiration et le ton rappellent Young et paraissent annoncer l'*Immortalité* de Lamartine. En tout cas, Derjavine, beaucoup plus poète que Pope et Voltaire, rivalise du premier coup avec l'auteur des *Nuits*. Il les connaissait très probablement, au moins

par Le Tourneur. Sa célèbre *Ode à Dieu* (1784), qui a été traduite dans toutes les langues de l'Europe, et en outre en chinois et en japonais, ne fait guère que rimer les attributs divins et les dogmes chrétiens et « rappelle alternativement la *Messiade* de Klopstock et les *Nuits* d'Young [1] ». Une telle poésie, toute didactique, rappelle en effet les parties les plus abstraites et les moins personnelles des *Nuits;* mais, tout ennuyeuse qu'elle nous paraît aujourd'hui, il faut bien nous dire qu'elle constituait un genre nouveau, inauguré par Pope et Voltaire, auquel Young se rattache à cet égard. Cette poésie ne cherche pas à séduire l'imagination : elle prend l'homme par les idées, mais elle le prend avec force. Nos pères, moins difficiles que nous en fait de poésie, trouvaient à lire ces vers le même genre d'intérêt qu'ont offert plus tard Leopardi, Lamartine et Hugo. Karamzine, enthousiaste d'Young comme de tant d'autres écrivains étrangers, de Gessner et Rousseau à Sterne et Richardson, écrit *La Tombe*. Joukovski, plus sincère et mieux doué, donne, encore adolescent, vers 1800, une imitation de Gray, qui doit aussi peut-être quelque chose à Young : *Pensées sur une Tombe*. Un poème anonyme, *Le Cimetière*, publié dans le *Rousski Viéstnik* en 1809, imite Gray avec des couleurs plus lugubres. Viskovatov, en adaptant à la scène russe le *Hamlet* de Ducis (1810), y ajoute un « réalisme macabre » qui modifie notablement le caractère du héros. Hamlet « erre à minuit au milieu des tombes, se nourrissant d'horreur parmi la corruption et les tombeaux ». C'est dans un cimetière que le spectre lui apparaît [2].

---

(1) Turner, *Studies in Russian Literature*, Londres, 1882, p. 82.
(2) A. Lirondelle, *Shakspeare en Russie*, Paris, 1912, p. 99.

CHAPITRE V.

Les Imitations. — Littératures du Midi.

Imitations françaises d'Young.

Dans les pays de langues néo-latines, l'histoire de la poésie nocturne et sépulcrale offre un caractère particulier. Sauf de rares exceptions, tout ce que ces pays connaissent des prototypes du genre se réduit aux traductions françaises que Le Tourneur a données d'Young, de Hervey et de Gray. Ce sont là leurs seuls modèles, et ces modèles sont eux-mêmes, au moins en ce qui regarde Young et Hervey, des copies fort infidèles. Le groupe d'imitations que nous abordons maintenant a donc pour caractère essentiel d'avoir Le Tourneur pour source à peu près unique; d'où certaines différences qui le séparent du groupe précédent.

Nous sommes bien renseignés sur l'inspiration lugubre dans la littérature française au XVIIIe siècle, par l'excellente étude de M. Baldensperger, qui la suit avec précision dans son développement historique, mais en se bornant à Young et sans analyser les œuvres en détail. Young et, à un faible degré, Hervey sont bien responsables de cette invasion littéraire : car avant l'apparition des *Nuits* et des *Méditations* dans la traduction de Le Tourneur, on rencontre peu de textes où ce goût se fasse jour. Feutry seul, le mélancolique et sombre Feutry, qui devait se pendre en 1789 dans un accès de démence, composait le *Temple de la Mort* (1753, trois fois réédité jusqu'en 1771), deux cent

soixante-quatre alexandrins faibles et déclamatoires, surtout dirigés contre les méchants rois, et qui n'appartiennent pas nettement à l'école des cimetières. Au contraire, les *Tombeaux* (1755, deux fois réédité) offrent dans leurs cent huit alexandrins l'imitation la plus directe de Hervey. Le préambule offre le tableau d'un monastère et d'un cimetière. Puis vient la classique énumération des morts enterrés là : « Quel est ce monument? » Et voici successivement l'enfant, le jeune homme frappé le jour de ses noces, la jeune beauté, — ici, un peu plus de réalisme : « Une masse putride est tout ce qui lui reste... » et les vers, appelés « insectes dévorants », — les grands avec leurs inscriptions flatteuses et mensongères. Tout cela reste assez faible d'ailleurs, et surtout très peu personnel. A cette date de 1755, Hervey n'était pas traduit en français; mais l'imitation est indiscutable. Il n'y a rien qui concerne notre sujet dans le troisième poème de Feutry : *Les Ruines* (1767), ramas de lieux communs sans aucune couleur. Sébastien Mercier donnait aussi dès octobre 1768 un poème intitulé *Que notre âme peut se suffire à elle-même*, que M. W. Thomas croit inspiré d'un passage de la sixième *Nuit* d'Young. Mais c'est que Mercier, ami intime de Le Tourneur, aura connu par lui les beautés d'Young avant que le traducteur eût terminé et publié sa tâche : le privilège étant daté du 15 mars 1769, il est probable que la traduction était fort avancée sinon achevée en août ou septembre 1768.

Toutes les autres imitations sont postérieures à Le Tourneur et dérivent de sa traduction. On en compte peu d'aussi directes qu'en Angleterre et en Allemagne. Ce sont surtout des réminiscences, des indications et des allusions, marquant plutôt un enrichissement de la sensibilité que la conquête d'une terre poétique nouvelle; et jusque vers 1795 l'élément sépulcral est moins important que l'élément nocturne.

Le premier se rencontre dès l'abord dans Sébastien Mercier. Dans l'*Eclipse de Lune, récit d'un solitaire*, qui fait partie de *L'An 2440* (1770), il demande la permission d'introduire un

morceau « dans le goût d'Young ». Il montre un solitaire rêvant dans un cimetière, où il goûte « une tristesse auguste ». La pompe et l'éclat du jour l'offusquent et l'attristent. Il attend avec impatience la nuit; l'oiseau funèbre l'inspire; il entend son aile heurter et faire rouler les crânes. Il raille la vanité des distinctions et des inscriptions funéraires. Il considère la tombe comme le creuset où se fond la matière, où des scories grossières se dégage l'or pur. Rien de triste, rien d'affreux dans le spectacle du sépulcre : il ne doit inspirer que l'espoir et la sérénité. — On remarquera combien Mercier, bien que peu dévot, tire mieux que Young les conséquences légitimes de la religion d'Young, combien il est plus logique et plus sensé. — Là-dessus une éclipse de lune, en le privant brusquement de toute lumière, fait tomber le philosophe dans une fosse ouverte. Il se trouve au milieu des morts. L'effroi s'empare de lui, une sueur froide l'inonde, il s'évanouit — que n'a-t-il profité de cet instant, pense-t-il depuis, pour entrer dans l'éternité? — La lune reparaît, il se ranime, sourit de ses terreurs. Ainsi, quand la lumière de la raison s'éclipse pour l'homme, il se reprend à craindre la mort, au lieu de se sentir introduit par elle dans la lumière éternelle.

On ne trouve guère en France d'autre texte intéressant inspiré directement par les *Nuits* d'Young. Ne connaissant pas Blair et moins familiers avec Hervey qu'avec Young, les écrivains français ont surtout imité de ce dernier la préoccupation générale de la mort, le goût pour la nuit et le silence. Un nommé De Laveaux donne vers 1800 des *Nuits champêtres* que je n'ai pu rencontrer; elles sont traduites en italien par A. Fernando (1803). L'abbé Pey publiait en 1787 un ouvrage en prose, de caractère presque uniquement religieux : *Le Sage dans la Solitude, imité en partie de l'ouvrage d'Young qui porte le même titre*, ou plutôt d'une partie des *Nuits*, car aucun ouvrage d'Young ne porte ce titre ni un autre approchant, et ce n'est même pas un des titres arbitrairement donnés par Le Tourneur à ses vingt-quatre Nuits. L'ouvrage est peut-être traduit de

l'ouvrage italien qui porte le même titre, et que je n'ai pu voir. Lucien Bonaparte avait commencé en 1796 un chant sur Brutus « à la manière des *Nuits* d'Young ». Plus particulièrement, les ressouvenirs des *Nuits* se multiplient à partir de 1770. Quand un lugubre inconnu, Girard-Raigné, s'écrie, en 1776 :

Je suis seul. J'ai tiré le rideau sur la vie ...,

il emprunte à Young une de ses expressions, mais il ajoute avec plus de hardiesse :

Peut-être cette vie est le songe d'un mort.

Un autre, en 1787, évoque l'image désormais familière de « Young en cheveux blancs, sur les tombeaux penché ». Le comte d'Aguilar, officier de cavalerie, donne en 1788 une *Épître sur la Tristesse,* qui reflète surtout l'attitude d'Young et ses méditations nocturnes. Laclos, dans son *Épître à la Mort* (1777), Fontanes, dans son poème *La Nature et l'Homme* (1778), lui sont redevables de leur inspiration générale. Bernardin de Saint-Pierre, dans sa *Chaumière indienne,* lui doit peut-être quelques-unes des réflexions que la vue des cimetières inspire au paria, et dont il fait part au docteur. Comme les romans hollandais de Feith, la *Werthérie* de Perrin (1789) combine *Werther* et Young : la catastrophe du roman se produit après que l'amant a lu à son amante un morceau des *Nuits.* Les nombreux mélancoliques de la fin du siècle, du Consulat et de l'Empire, empruntent volontiers à Young l'expression de leur mélancolie. Celle d'André Chénier reste classique, par exemple dans ses élégies I et IV, quoiqu'il rende justice aux mérites d'Young. En 1804, Ricard Saint-Hilaire fils publie un poème, mal écrit, sur la *Mélancolie,* qui se termine par un hymne à la Nuit.

D'autres, et ceci est particulier à la France, s'attachent surtout à l'intérêt biographique que faisait naître ce que l'on croyait savoir d'Young lui-même, à la légende de l'auteur des *Nuits.* André Chénier paraît avoir été particulièrement touché de

l'infortune du père de Narcissa : il estime que « tout lecteur qui n'est pas de pierre pleure avec lui sur le tombeau de sa fille ». Creuzé de Lesser, en 1798, fait jouer au Vaudeville une pièce en un acte : *Young ou la Vie*, qui représente le poète pleurant sa fille et sur le point de se tuer de désespoir. L'invraisemblance criante d'une telle idée chez un prêtre chrétien ne choquait probablement personne à la fin du Directoire. Mais il retrouve sa fille et tout finit bien. De même Paccard dédiait à Talma en 1818 une élégie *Young et Narcisse* « avec notes et anecdotes ». C'est l'histoire d'Young, dans le midi de la France, ne pouvant obtenir pour sa fille une sépulture et l'enterrant de ses mains. Paccard est enthousiaste de

> Ce mortel étonnant qu'honore l'Angleterre,
> Le chantre des tombeaux, de la nuit, de la mort.

Mais il voit surtout en lui le poète de la nature : il faut pour le comprendre, « quittant la ville, aller le méditer au sein de la nature ».

Imitations de Hervey.

A côté des imitations d'Young, il existe au moins deux imitations de Hervey assez considérables pour mériter une mention particulière : les *Tombeaux*, de Bridel (1779), et les *Méditations sur la Mort*, de Bulidon (1782). Si médiocres que soient en général ces deux poèmes, ils méritent de retenir l'attention, parce qu'ils sont les seuls qui représentent en langue française l'équivalent de ceux de Creuz et de Feith, entre lesquels ils se placent chronologiquement : ils dérivent tous deux de Le Tourneur, qu'ils suivent à une dizaine d'années de distance, de même que Creuz suivait Ebert.

L'auteur des *Tombeaux* n'est autre que le futur doyen Philippe Bridel, plus tard si connu dans la Suisse romande comme poète de sa petite patrie et pasteur de Montreux ; mais

il a alors vingt-deux ans, et c'est son début dans les lettres. Les *Tombeaux* forment un poème en quatorze chants, publié à Lausanne en 1779, imité de Hervey, dit le titre, et qui compte deux mille six cent quatre vers. Il suit à peu près la marche générale de Hervey, qu'il ne connaît du reste que par la traduction de Le Tourneur, mais il développe librement certains épisodes ou certaines idées, et surtout il ajoute des morceaux complètement nouveaux. Tout jeune, il avait lu Parnell avec enthousiasme dans le recueil de l'abbé Yart, et Hervey dans Le Tourneur; il s'était essayé à en mettre quelques passages en vers français; la notice de Le Tourneur lui fait vénérer Hervey comme le parfait modèle du bon prêtre de campagne, vrai serviteur de Dieu, providence des villageois, comme un véritable saint. Sa reconnaissance un peu naïve s'étend à Le Tourneur, qui lui a révélé l'homme et l'œuvre : « Sensible Le Tourneur, je te dois ces tableaux! » Il préfère Hervey à Young; il le trouve moins pessimiste :

> Oui, du pinceau d'Young les touches rembrunies
> Sous ta sensible main paraissent éclaircies.

Il cite aussi avec admiration le sombre Feutry, qu'il appelle, je ne sais pourquoi, « charmant peintre des grâces ». Bridel est une bonne âme : il admire tout le monde. Il n'est pas trop macabre; s'il parle du ver des tombeaux, c'est seulement pour refréner l'amour qu'il sentirait pour la beauté des jeunes filles, pour ce qu'il appelle « une argile un peu mieux colorée ». Comme Young et Hervey, il est prêtre, ou va l'être : il se destine à la chaire évangélique; s'il médite la mort et le jugement, c'est pour s'encourager à la vertu, et il le dit même assez naïvement : « C'est pour que la terreur à la vertu m'engage. » Il se plaît, comme Haller et Young, à évoquer la grande idée abstraite de l'éternité.

Mais l'intérêt des *Tombeaux* de Bridel n'est pas là. Il est dans un effort constant, et inégalement heureux, pour transporter l'ouvrage de Hervey dans le temps et dans la patrie de l'imitateur,

pour lui donner un intérêt contemporain et surtout un intérêt suisse. C'est donner un intérêt contemporain à un ouvrage déjà vieux de trente ans que de supposer, comme fait Bridel, une prosopopée de Hervey à l'Angleterre, où il parle de la guerre d'Amérique, où il conseille à Franklin de se laisser ramener à de meilleurs sentiments, où il le compare à Coriolan. Mais Bridel s'efforce surtout de rendre suisse, d'helvétiser l'inspiration funèbre et sépulcrale de son modèle. M. de Reynold a étudié à fond comment il s'y prend et ce que ce savant appelle ses « variations helvétiques » sur le thème des tombeaux [1]. C'est d'abord un sentiment patriotique sincère qui l'anime. C'est ensuite une assez légitime transformation des comparaisons et des images : les cascades, les sapins montrent que nous sommes en Suisse, et le poète dit lui-même qu'il a voulu allier « les cyprès d'Angleterre aux sapins d'Helvétie ». Le cadre et les paysages se ressentent heureusement de cette transformation. Enfin Bridel invente des épisodes empruntés à l'histoire nationale. Il passe en revue toutes les gloires de son pays : Haller, Rousseau, et même des personnages qui n'ont jamais joui que d'une notoriété locale. D'ailleurs, plus il avance dans son poème, plus il s'écarte librement de son modèle, plus il le transforme et l'helvétise. On lui en savait gré dans sa patrie. Dans le *Journal helvétique* de 1782, le Neuchâtelois Chaillet développait, à propos des poésies de Bridel, des idées intéressantes sur la nécessité d'une poésie nationale : « Si la douleur, disait-il, nous conduit au milieu des tombeaux pour y répéter les complaintes nocturnes du sombre ami des ténèbres, du lugubre et sublime Young, que nos *Nuits* soient autres que les siennes ! »

Le poème, intéressant à ce seul point de vue, n'est pas médiocrement ennuyeux. La forme en est des plus faible et la

---

[1] G. de Reynold, *Le Doyen Bridel et les origines de la littérature suisse romande.* Lausanne. 1909. Tome I, pp. 245-256.

monotonie en est extrême. Trop souvent reviennent, surtout au début des chants, les transitions rituelles : « Mais quel est ce tombeau...? — Dans le marbre taillé quel est ce monument? — Mais qu'aperçois-je ici?... — Quel est dans ce réduit cette modeste pierre?... »

Le poème de Bulidon : *Méditations sur la Mort, faites dans un cimetière*, a été publié dans les *Poésies philosophiques* de Cubières-Palmezeaux en 1792; mais le poème lui-même date de 1782. Il compte trois cent soixante alexandrins; Hervey est son principal modèle. Le poète développe à sa suite un certain nombre de lieux communs sur la mort; il fait entendre néanmoins une note assez personnelle en pleurant son père, et il reprend aussi certaines idées d'Young et de Gray. Mais il est peu chrétien : il proteste avec vigueur contre la croyance à l'enfer, croyance qui « change un tendre père en un affreux bourreau ». Il reprend à son propre compte les objections que Young met dans la bouche de Lorenzo, et elles prennent beaucoup de force et de pathétique dans ces vers :

Toi, l'auteur de ce cœur, serait-il donc possible
Que tu ne l'eusses fait que pour le tourmenter?
N'as-tu créé mes sens que pour mieux me tenter?
Est-ce pour me damner que tu m'as fait sensible?

Il y a là comme un curieux pressentiment du Qaïn de Leconte de Lisle, qui tient à Iahvèh à peu près le même discours, avec plus de poésie il est vrai :

Ai-je dit à l'argile inerte : Souffre et pleure!
Auprès de la défense ai-je mis le désir,
L'ardent attrait d'un bien impossible à saisir,
Et le songe immortel dans le néant de l'heure?

Il est curieux de constater que ce courant de poésie révoltée a sa source dans le très pieux docteur Young.

Le poète se représente à la fin si fortement ému par ces grandes idées qu'il s'évanouit, et on l'emporte hors de ces lieux où règne la mort. Ce Bulidon, qui m'est d'ailleurs complètement inconnu, offre dans son intéressant poème, qui

porte le caractère d'une grande sincérité, une remarquable synthèse d'Young, de Hervey et de Gray, le tout repensé par un Français et par un homme de la fin du XVIIIe siècle.

Il faut ici faire une place à part à une espèce distincte dans le genre nocturne et sépulcral, celle qu'a voulu créer Baculard d'Arnaud dans son drame *Les Amants malheureux, ou le Comte de Comminges*, publié en 1764 et très souvent réimprimé. Par ce drame en trois actes et en vers, il prétendait instituer un nouveau genre, le « genre sombre », dont il donnait la théorie dans son discours préliminaire. Les types à imiter étaient Dante, Milton et Young. On voyait dans la pièce une fosse (nous sommes dans un couvent de Trappistes), des monceaux de crânes; on y entendait le glas funèbre et les cantiques des morts. « Il vous dégoûterait du caveau », disait la princesse de Beauvau. Le *Comte de Comminges* eut un succès éclatant, du moins à la lecture, et, notamment, à l'étranger; succès dû sans doute à sa nouveauté, car l'ouvrage, des plus faible, n'est qu'un vulgaire mélodrame absolument invraisemblable: il n'offre que le décor de la poésie sépulcrale, sans aucune réflexion philosophique ou morale, sans aucune rêverie poétique. Il fut traduit deux fois en italien, par Rondinetti et par Albergati. En Angleterre, le fécond Jerningham imite à son tour, et de très près, celui qu'on avait appelé l'Young français. Les *Funérailles d'Arabert, moine de la Trappe* (1771) est un long récit en vers du genre le plus lugubre, qui eut du succès : trois éditions en deux ans. On y retrouve l'abbaye et ses voûtes austères, le supérieur compatissant, la jeune fille qui pour rejoindre son amant a pris l'habit de moine; lorsque meurt Arabert, ce religieux qui l'a jadis aimée et qui ne la savait pas si près de lui, pour ne pas lui survivre elle se jette dans la fosse où l'on vient de déposer son corps. Même tissu d'invraisemblances et d'absurdités; mais on y trouvait à satisfaire, outre le goût du tombeau, celui des vieux cloîtres, goût qui est encore rare en France à cette époque, mais qui commence à devenir fréquent en Angleterre; on y trouvait surtout une sensibilité verbeuse et

débordante. Le poème de Jerningham eut un certain succès sur le continent. Le Tourneur joignit à sa traduction de Hervey (1771) la version qu'en avait faite Peyron. Le poème est traduit une seconde fois par un jeune avocat de Montpellier, nommé Verlac, dans ses *Poèmes traduits de l'anglais* (1786). D'après la prose de Peyron, Pagani-Cesa en publia à Padoue, en 1782, une traduction en vers italiens qui est assez colorée. Voilà, je crois, un assez bel exemple de chassé-croisé littéraire.

Imitations de Gray.

Les imitations d'Young étaient en France ou peu marquées, ou peu importantes; celles de Hervey offraient plus d'intérêt; celles de Gray ont été plus fécondes pour les destinées de la poésie française, surtout dans les vingt dernières années du XVIIIe siècle. C'est certainement sous cet aspect que la poésie des tombeaux a eu chez nous le plus de succès. Elle se rencontrait avec le goût des jardins anglais, avec une tendance à la mélancolie rêveuse et tendre, un peu molle, exempte d'idées trop sérieuses et trop sombres. Ce genre de poésie a aidé à passer de la sensibilité abstraite, conventionnelle et larmoyante du milieu du XVIIIe siècle, à l'émotion romantique devant la destinée humaine, sans que l'élément religieux ait joué un grand rôle dans cette transformation. Ainsi Delille, au chant IV des *Jardins* (1782), reprend avec assez de bonheur les thèmes les plus importants de l'*Elégie* : l'émotion que fait naître la simplicité modeste des tombes rustiques; l'évocation de la vie obscure et calme du laboureur; les regrets que tout homme éprouve au moment de mourir. Il résume ici assez exactement les deux stances qu'admirait le sévère Johnson :

> Quel homme vers la vie, au moment du départ,
> Ne se tourne et ne jette un triste et long regard,
> A l'espoir d'un regret ne sent pas quelque charme,
> Et des yeux d'un ami n'attend pas une larme?

A Saint-Leu, chez le roi de Hollande Louis Bonaparte, se trouvait en 1813 une inscription dont les seize vers imitaient de très près le milieu de l'*Élégie*. C'est Gray, et non pas Hervey, comme le dit M. de Reynold dans son important ouvrage sur le doyen Bridel, que ce dernier imite dans une strophe curieuse, où il substitue aux noms cités dans le texte anglais, Hampden, Milton, Cromwell, des noms suisses : Tell, Haller, Gessner (fragment inédit, cité par M. de Reynold, de ses *Passetemps*, 1777). Le même thème est développé plus largement par ce Bulidon, dont nous avons tout à l'heure étudié les *Méditations dans un Cimetière* (1782) :

> Là des sages sans nom, des héros inconnus...
> Là repose un Rousseau qui vécut sans écrire...

et Platon, César, Virgile, Ossian et Pascal.

Creuzé de Lesser, dans ses *Tombeaux* (1794), imite Gray bien plutôt que Young ou Hervey. Il développe quelques-unes des idées de l'*Élégie*, et d'une manière souvent peu heureuse. Ainsi il répète que l'homme des champs aurait pu, dans des circonstances plus favorables, s'élever à la gloire; mais pour remplacer les noms de Hampden, Milton et Cromwell, que cite le poète anglais, ne nomme-t-il pas Rubens, Pergolèse, Voltaire, Newton, Villars et Rousseau? Ces noms sont symboliques chacun d'une vocation, mais à trop préciser l'idée il lui ôte de la vraisemblance. C'est également à Gray que Michaud est redevable d'un passage de son *Printemps d'un Proscrit* (1798), où il développe la même idée. Son imitation est par endroits une véritable traduction. Mais il mèle au thème indiqué par Gray l'idée plus banale du bonheur de la vie champètre, idée qui était tout à fait revenue à la mode en ces années-là, peut-être parce que la Terreur lui avait redonné de l'actualité. Le thème de Gray est encore repris par Fontanes dans son *Jour des Morts dans une campagne* (1796); mais il se contente d'exemples français : cette tombe, dit-il, recouvre peut-être un Turenne, un Corneille inconnus. Amar fait dans le *Moniteur*

un parallèle en règle du poème de Gray et de celui de Fontanes : il préfère de beaucoup ce dernier, qui est animé d'un sentiment religieux et qui offre des tableaux plus intéressants parce qu'ils se rapportent à un jour déterminé de l'année, à une fête révérée de l'habitant des campagnes. Notons que, contrairement à l'habitude, c'est ici le Français qui se montre plus religieux que l'Anglais ; c'est Fontanes qui réintroduit le sentiment religieux, si important en général dans la poésie des tombeaux, et qui manquait, nous l'avons vu, à celle de Gray. Mais cette exception s'explique fort bien si l'on remarque que la religion de Fontanes est surtout un culte, le culte catholique avec sa liturgie ; c'est aussi une religion indulgente et point effrayante, personnifiée par le « rustique Fénelon » qu'est le curé du village ; rien ici de l'austère foi puritaine, ni des terreurs nocturnes, ni des graves discussions théologiques d'Young.

Dernières imitations françaises.

A la fin du siècle se fait jour dans la poésie française un mouvement d'idées tout différent, par lequel la poésie des tombeaux se renouvelle et se transforme. Nous l'étudierons tout à l'heure en France et en Italie, quand nous aurons achevé de passer en revue les productions poétiques inspirées plus directement d'Young, de Hervey et de Gray. Notons seulement dès maintenant que Legouvé lisait à l'Institut, le 5 octobre 1797, son poème *La Sépulture*, qui ne devait être imprimé qu'en 1801 dans les *Mémoires de l'Institut ;* et que Delille écrivait, entre 1785 et 1794, son poème *L'Imagination*, qui parut en 1806. Celui-ci contient des morceaux qui appartiennent au genre sépulcral anglais. Au chant III, il peint les différents genres de mort dans une série de tableaux qui semblent une imitation de Hervey. Au chant VII, il décrit le Jour des Morts :

J'ai médité longtemps assis sur les tombeaux,
Non pas pour y chercher, dans ma mélancolie,
Le secret de la mort, mais celui de la vie.

C'est un résumé de l'attitude d'Young devant le problème de la destinée humaine.

Alors qu'avec l'apparition d'une véritable poésie romantique quelques-unes des grandes littératures européennes se dégageaient de l'imitation d'Young, dont elles avaient épuisé l'influence, la poésie française, plus timide, cherchait encore dans l'inspiration des *Nuits*, comme dans celle d'Ossian, un élément de rénovation. Ce fut pour Young comme pour Ossian ce que tenta Baour-Lormian. Dans ses *Veillées poétiques et morales* (1811), il annonçait à beaucoup d'égards le Lamartine des *Méditations*, moins ce qui concerne l'amour et la nature, et ce n'est pas peu; et surtout Baour n'était pas Lamartine. Le titre même du recueil est une première épreuve des *Méditations* d'un Lamartine et des *Contemplations* d'un Hugo, mais où l'on sent l'influence des *Nuits*. Morales, elles le sont ou veulent l'être, les *Veillées* de l'adroit Toulousain. Poétiques, elles ne le sont guère, au sens où nous entendons le mot aujourd'hui. Mais considérons-les d'un peu plus près à cet égard.

L'édition de 1827, dans laquelle les *Veillées* font suite aux *Poésies galliques*, les fait précéder d'une gravure d'après Devéria, qui représente évidemment Young enterrant sa fille. A la vérité, le père de famille, le respectable pasteur de Welwyn, est ici transformé en un jeune premier romantique qui, au fond d'une forêt obscure, soutenant du bras gauche le corps inanimé d'une jeune fille, montre du bras droit la terre où il va être réduit à lui creuser une tombe de ses propres mains, et, les yeux levés vers le ciel, semble le prendre à témoin de l'affreuse situation où la barbarie des hommes l'a réduit. Malgré les promesses de ce frontispice, Baour n'a pas traité dans les *Veillées* ce sujet si connu; il l'a fait dans ses *Fragments d'Young* sous le titre de *Narcisse*. Cette traduction partielle ayant pris dans les *Nuits* les morceaux les plus connus et les plus brillants, il restait aux *Veillées* à s'inspirer d'Young d'une manière plus générale. Dans la troisième *Veillée*, la neuvième *Nuit* est largement utilisée; mais l'univers stellaire de Baour est vraiment

trop orné de pierreries : cet or et ces saphirs font un effet de clinquant et de verroterie; rien n'est plus fatigant pour l'imagination, rien n'est plus froid pour le cœur. La deuxième *Veillée* est tirée, d'après Baour lui-même, de l'*Oubli de la Mort* (sixième Nuit de Le Tourneur). A l'en croire, l'original est plein « de désordre et de mauvais goût » ; c'est « un chaos informe » : il laisse entendre qu'il l'a fort amélioré. Quant à la *Vue d'un Cimetière de campagne au mois de mai*, qui se trouve à la suite des *Veillées*, il n'y est question du cimetière que dans la seconde moitié de ce poème de quatre pages, et ce qui est dit à ce propos vient en partie de Gray. Baour ajoute une idée intéressante, juste et poétique : « Heureux, dit-il, ceux qui sont morts dans la maison de leurs pères, dont les yeux avant de se fermer pour toujours ont contemplé les horizons familiers! Heureuse leur tombe, voisine de leur berceau et du champ que fécondèrent leurs bras! Elle est moins solitaire et moins glacée, car elle partage encore, semble-t-il, la vie qui l'environne. » Baour a bien fait de dire cela, mais il a eu tort de le dire en une vingtaine de vers obscurs, impropres et faibles.

Avec Lamartine, le courant venu d'Young devait se fondre et se perdre dans l'ample fleuve de la poésie romantique. C'est en lui et par lui qu'il est définitivement assimilé. A vingt ans, en 1810 et 1811, Lamartine lit Young et Gray en anglais; en 1813, il a composé une épître de trois cents vers sur les *Sépultures*. Les ressemblances que signale M. Baldensperger sont incontestables : « même penchant à une mélancolie que la religion console; même attachement à quelques formes surannées de style mythologique; même prédilection pour le décor nocturne ». Mais le début rappelle étonnamment celui des *Tombeaux* de Foscolo, que Lamartine ne connaissait probablement pas; simple coïncidence de détail d'ailleurs : le développement diverge aussitôt. Il n'est pas étonnant que le souvenir très proche et très net d'Young se discerne aisément dans mainte pièce des *Méditations* (1820), et l'on peut consulter à cet égard

la grande édition critique donnée par M. Lanson. Mais ici nous entrons dans une période toute différente : Lamartine est maintenant trop personnel, trop lui-même pour faire des imitations d'Young ; il se contente de lui emprunter, le plus souvent sans doute par une réminiscence inconsciente, des idées, des sentiments, des traits, des expressions qu'il incorpore et qu'il fond dans sa propre poésie. Cela est encore plus vrai d'Young que d'Ossian. Néanmoins il est certain que sans la lecture des *Nuits* et l'enthousiasme de jeunesse qu'il a ressenti pour l'auteur, Lamartine ne serait pas ce qu'il est. On s'étonne que M. Citoleux n'ait pas trouvé les *Nuits* parmi les sources de la poésie philosophique de Lamartine et n'en fasse aucune mention dans l'ouvrage qui porte ce titre, alors qu'il fait une place à Ossian.

A partir de ce moment, Young par lui-même n'est plus rien dans la poésie française ; elle en a absorbé par Lamartine ce qu'elle pouvait en contenir ; son rôle actif et défini a cessé, comme il avait cessé un peu plus tôt en Allemagne avec les maîtres de la poésie nouvelle, en Suède avec Tegnér, en Angleterre avec Byron.

Imitations espagnoles.

Comme en France, la poésie lugubre et sépulcrale ne paraît pas en Espagne avant 1770 et vient directement, non pas de l'Young anglais, mais de la traduction de Le Tourneur.

Le principal représentant de la manière sombre dans la littérature espagnole du XVIIIe siècle est Meléndez Valdés. Dans son élégie II : *Le Mélancolique*, il a horreur du jour, trop gai pour son cœur triste ; il lui préfère la nuit. Son ode II porte pour titre : *L'Hiver est le temps de la méditation ;* et le poète médite tristement. Mais surtout son ode IX : *La Nuit et la Solitude* (1779) est un type achevé du genre. C'est un poème de jeunesse, d'intention et de ton philosophiques, fort long, où l'élément

sépulcral proprement dit ne trouve pas de place, mais qui est dans l'étroite dépendance d'Young pour les discussions philosophiques. Quand le jour arrivera-t-il, s'écrie le jeune poète, où dans la solitude mon âme pourra se laisser aller à ses larmes? « Hâtez, ô cieux, ce jour, et je saisirai la lyre funèbre, ô Young, que tu touchais, quand parmi les rochers d'Albion tu pleurais, et quand tu réclamais Narcissa à la mort! » Dans sa lettre d'envoi à Jovellanos, son maître et son conseiller, Meléndez Valdés déclare qu'il a suivi Young, mais qu'il ne faut pas chercher dans son poème « le style magnifique et terrible de l'inimitable Young, ni la force de ses pensées », et il juge son propre travail avec sévérité. « Ce genre de composition, ajoute-t-il, n'est pas familier chez nous... Nos muses pourront cultiver utilement ce genre nouveau. » Jovellanos lui montra probablement les faiblesses de sa pièce, d'après la deuxième lettre de Meléndez à ce sujet; mais on voit par cette même lettre qu'il reste le champion du genre lugubre. A Meléndez Valdés se rattache son ami et son disciple Cienfuegos, qui dans ses Poésies publiées en 1798 faisait quelque place aux sujets sépulcraux. Dans le *Tombeau*, la vue d'un monument sous lequel gisent deux amants ne fait qu'inviter le poète à jouir de l'heure présente : il commente à celle qu'il aime le *Carpe diem* horatien. Dans l'*École du Sépulcre*, poème beaucoup plus long, il ne fait guère que développer des lieux communs sur la vanité des occupations de l'homme, qui passe sa vie à se tourmenter sans vivre. L'usage constant de l'apostrophe et de la plus froide rhétorique vicie ce que ce poème peut contenir de sentiment vrai.

C'est franchement au genre macabre qu'appartient l'un des plus étranges échantillons de toute cette poésie des tombeaux : les *Nuits lugubres* de D. José de Cadalso. Il paraît que l'auteur fut poussé à les écrire par un desespoir d'amour, et nous croyons sans peine que tout n'y est pas feint. Les desespoirs d'amour ne sont pas rares dans l'élégie et le roman; mais il était réservé à l'époque que nous étudions de les exprimer à grand renfort de fossoyeurs et de cadavres, et les plus forcenés romantiques du

genre frénétique n'ont pas fait mieux. Cadalso mourut en 1782, à quarante et un ans; quoique l'ouvrage n'ait été publié qu'en 1804, il est, on le voit, contemporain de la plus grande vogue de la poésie sépulcrale en Europe. Il se compose de trois *Nuits* en prose fort longues; la troisième n'a pas été terminée. La première est un dialogue entre le héros, nommé seulement Tediato (Désespéré), et un fossoyeur. C'est la nuit : l'orage éclate, le tonnerre gronde, le Désespéré tremble, et, se souvenant peut-être d'avoir lu le cinquième livre de Lucrèce, s'écrie : « Il n'y a pas un homme qui ne se sente mortel à cet instant! » Ce début est d'un romantisme fort accentué et très rare en Europe vers 1780. Après de longues discussions et d'interminables lieux communs émis dans un langage déclamatoire, le Désespéré obtient du fossoyeur qu'il lui ouvre le tombeau de celle qu'il aimait. Non sans peine, et en unissant leurs efforts, les deux hommes y parviennent. Ils reculent d'horreur devant le spectacle qui s'offre à leurs yeux. Voilà donc ce que sont devenus « ces mains blanches, ces lèvres amoureuses » et le reste. Plein de rage et débordant de malédictions, le Désespéré conçoit le projet d'emporter le cadavre, de le cacher dans sa chambre, de se coucher à côté de lui, et, avant de se tuer, de mettre le feu à la maison pour que les deux corps retournent ensemble au néant. Il devait réaliser ce beau projet au cours de la seconde nuit; mais on le retrouve incarcéré pour un meurtre qu'il n'a pas commis. Relâché, il veut arriver enfin à exhumer son amante, mais l'ouvrage s'arrête brusquement au moment où il est arrivé chez le fossoyeur.

On a remarqué dans l'œuvre de Cadalso la sensualité et le réalisme, ces traits distinctifs du goût espagnol. Par là, et par le ton frénétique qui y règne, ses *Nuits lugubres* apportent quelque chose de nouveau dans la poésie des tombeaux. C'est le triomphe du macabre et du forcené, et nous sommes bien loin des *Nuits* d'Young; mais telle est la force des mots et de l'apparence que l'éditeur de Cadalso estime que « le seul fait d'avoir imité le célèbre Young le couvre d'éloges ». C'est sur-

tout déclamatoire, faux et en somme puéril. Il y a probablement là une influence des romans de Baculard d'Arnaud. L'ouvrage est en prose; il est fort douteux qu'un poète eût à ce moment poussé aussi loin la hardiesse.

Imitations italiennes.

Parmi les littératures néo-latines où s'est développée, surtout d'après Le Tourneur, la poésie nocturne et sépulcrale, la littérature italienne occupe une place prépondérante. Cette poésie a abondé en Italie presque autant qu'en Allemagne et beaucoup plus que dans les autres pays latins. Elle y présente des caractères particuliers, dus à la couleur propre que revêtait dans ce pays le classicisme au XVIIIe siècle: et ces nombreuses imitations, généralement médiocres comme ailleurs, et intéressantes surtout comme témoignages du goût dominant et des penchants nouveaux, aboutissent au début du XIXe siècle à des œuvres plus originales qui font entrer la poésie des cimetières dans une voie toute nouvelle.

M. Bertana, que Muoni complète sur quelques points, a noté avec un soin diligent les accents lugubres qui se faisaient entendre au sein de la classique Arcadie, les gémissements qui se mêlaient à tous ces bêlements monotones. C'est en effet le caractère particulier de la poésie nocturne et sépulcrale en Italie que d'être une mode littéraire qui se superpose à une autre mode. On sait l'importance de l'Arcadie dans la poésie italienne du XVIIIe siècle; et non seulement à Rome, où siégeait l'Académie des Arcades, dont tous les membres revêtaient par-dessus leur nom véritable un nom de berger grec; mais encore dans toutes les villes d'Italie où elle avait des succursales et des imitatrices. Ces bergers étaient doucereux, langoureux; il leur était aisé de devenir mélancoliques. Comme ceux de Poussin, ils se penchaient pour déchiffrer l'inscription d'une tombe; par une transition naturelle, plusieurs poussèrent

jusqu'au larmoyant, jusqu'au lugubre, jusqu'au désespéré, jusqu'au macabre. Et cette mode coïncide avec une autre mode, celle de l'ossianisme, que j'ai étudiée ailleurs, et parfois coïncide avec elle si étroitement qu'il n'est pas toujours facile, comme l'a très bien remarqué M. Bertana, de faire la part de chacun de ces deux apports étrangers.

Cette mode de la mélancolie répond sans doute à certaines tendances intimes de l'esprit italien, comme l'admet le même savant; mais il faut reconnaître qu'elle ne se fait guère jour avant le milieu et même les deux tiers du siècle. Il n'est pas sûr qu'elle ait un rapport réel avec le drame larmoyant que G. de Gamerra et d'autres exploiteront un peu plus tard. Elle se montre déjà dans les poésies de Passeroni, du comte Zappa, de Pompei, qui est tout étonné d'entendre sa lyre rendre des sons lugubres. Mais elle paraît surtout à la fin du siècle. Monti jeune consacre son poème *L'Enthousiasme mélancolique* à célébrer les charmes de la solitude dans une sorte d'élégie assez larmoyante. Dans une forêt, la nuit, se déroulent des tableaux d'ombres, de cavernes et de spectres. Le poète invoque la mort. Tout cela est d'ailleurs assez vague et monotone, sans note vraiment personnelle. Dans son *Élégie III*, il se propose de venir après sa mort rôder, spectre amoureux, autour de son amante. Fiorentino, à la fin du siècle, pleure sa femme sur le même ton (*La Mort — Le Temps — L'Éternité*). L'abbé Richeri, traducteur d'une tragédie d'Young, y ajoute un *Essai* composé de ses propres poésies (1790), qui respirent l'admiration la plus enthousiaste pour l'auteur des *Nuits*, auquel il paraît avoir voué un culte : ainsi dans le sonnet *A l'Ombre d'Young*. Il ne se contente pas de l'admirer, il l'imite : il est méditatif, sombre et mélancolique; il recherche les aspects les plus tristes de la nature; il fuit le soleil. En 1802 paraissent les *Chants mélancoliques* du moine Bernardo Laviosa, qui fond ensemble Dante et Young; en 1804 la *Mélancolie*, du comte G.-B. Giovio, et en 1812 les *Idées sur la Tristesse*, du même. P. Manara écrit, avant 1800, un poème *A des Cloches qui sonnent le glas*, poème

tout à fait sépulcral : « Déjà par la pensée je pénètre, vivant encore, dans la tombe que remplira ma cendre... » Pour exprimer que cette mélancolie n'est pas toujours pénible, Ippolito Pindemonte propose assez bizarrement de l'appeler dans certains cas du nom de *Leucocolie*, sans réfléchir que l'expression « bile blanche » est plutôt contradictoire dans les termes.

Cette mélancolie se place volontiers dans un décor nocturne et lunaire. Ambrogio Viale, celui qui se faisait appeler *le solitaire des Alpes*, publiait très jeune, en 1792-1794, des vers où se fondent le genre lugubre et le genre ossianique. Il chante la mort, il déteste le soleil, il aime la nuit, il écrit un sonnet *A la Lune* très romantique. Guerre au soleil! c'est le mot d'ordre de ces Italiens convertis aux brumes du Nord. Richeri, en 1790, chante le clair de lune et « l'horreur nocturne »; il se fait appeler « le chantre des tombeaux ». Le célèbre improvisateur Gianni consacre un poème aux *Ténèbres*; ce poème n'a paru qu'en 1807, mais il est sans doute antérieur de quelques années. En invoquant les ténèbres, il rappelle comme elles ont bien inspiré « l'Héraclite britannique », c'est-à-dire Young.

C'est ce dernier, en effet, qui est la source commune où l'on va puiser. On copie son titre, et la seconde moitié du siècle voit paraître trois séries de *Nuits* inégalement intéressantes. Passons sur les dernières en date, les *Nuits du Tasse* par Compagnoni (1800), déclamation de peu de valeur, mais qui eut du succès : l'ouvrage fut deux fois traduit en français, une fois par Mimant, aussitôt après son apparition, sous le titre de *Veillées du Tasse*. Plus importantes et plus connues sont les *Nuits romaines au tombeau des Scipions*, du comte Alessandro Verri (1792-1801). Mais elles n'appartiennent presque pas à notre sujet. C'est une série de dialogues en prose, que l'auteur prête aux plus illustres personnages des grands siècles de Rome; l'inspiration en est tout historique, politique et patriotique. Verri d'ailleurs était nettement de tendances préromantiques : novateur dans le drame, il fut l'un des premiers traducteurs de

Shakspeare en Italie; il pratiquait aussi Ossian, Young, J.-J. Rousseau et *Werther*. Mais ni l'idée première, ni le contenu, ni le ton de ses *Nuits romaines* ne ressortissent à ce genre d'inspiration. L'ouvrage jouit d'ailleurs d'un grand succès en Italie jusqu'au milieu du XIXe siècle; il fut mis en vers italiens, traduit deux fois en anglais, une fois en allemand (1805), en espagnol, en hollandais, deux fois en français, partiellement à Lausanne (1796) et à Paris par Lestrade.

L'abbé Bertòla, qui s'est fait l'interprète attitré de la poésie allemande en Italie, est un des bons représentants du genre funèbre au delà des Alpes, par son *Tombeau champêtre* (1779) et surtout par ses *Nuits clémentines* (1774), poème en quatre chants sur la mort de Clément XIV (Ganganelli). Le chant I est surtout intéressant comme exemple d'une imitation des *Nuits* d'Young en Italie. Le poète brosse d'abord le décor accoutumé : nuit, solitude, ciel étoilé. Il regrette les brouillards du climat britannique, comme plus propices à la rêverie que la pureté du ciel italien. Il invoque Young dans les termes d'une admiration passionnée. Mais il entend siffler le vent; il croit entrevoir des spectres, il frissonne. C'est la mort qui rôde autour de lui. La mort inspirera ses réflexions : il veut, pour s'instruire et pour instruire les hommes, se placer au milieu des cendres humaines, qui lui apprendront plus que tous les livres. Cette sorte d'enseignement par l'aspect ne l'attriste pas; au contraire : il faut, dit-il, saluer la mort avec joie, lui frayer jusqu'à nous un chemin fleuri, et le morceau finit par une protestation contre les idées de tristesse qu'on associe communément aux tombeaux. Le reste du poème est consacré à Clément XIV et à ses vertus. On notera la thèse de Bertòla : son ouvrage offre un des textes les plus anciens et les plus précis où elle s'exprime; elle aura, en Italie, parmi les poètes sérieux, plus de succès qu'ailleurs, et la forme qu'il lui donne nous achemine vers une réaction nécessaire contre le pessimisme et le découragement issus de la contemplation des tombeaux. Les *Nuits clémentines* eurent un succès considérable en Italie : on en fit six éditions dans les deux

années 1774 et 1775. Elles arrivèrent en France traduites par Caraccioli (1778), mais elles avaient singulièrement grossi en passant les Alpes. La « traduction libre » était une amplification comme on en voit peu dans les fastes de la traduction, où les exemples contraires sont plus fréquents. Pour donner une idée du travail auquel s'était livré l'intarissable Napolitain, et de la transformation qu'il avait fait subir à l'original, je noterai seulement que le chant I du poème italien a deux cent trente-quatre vers, tandis que la prose française de Caraccioli le « traduit » par deux mille quarante lignes : c'est neuf à dix fois le texte. L'*Année littéraire* avait aussitôt signalé et blâmé ce procédé.

Les *Nuits clémentines* sont probablement responsables des *Nuits au Tombeau de Pie VI*, qu'un anonyme fit paraître en 1807. Un prêtre catholique y enseigne la religion à un philosophe. Chaque Nuit offre un décor particulier : clair de lune, étoiles, tempête, rossignol. Peut-être aussi l'ouvrage de Bertòla a-t-il inspiré *Mes Méditations sur les Tombes*, de Mgr Brancadoro (1788), où l'on voit comparaître Voltaire, Judith, la reine de Sardaigne, un évêque, un courtisan, un homme de lettres.

L'élément sépulcral et même macabre s'empare volontiers des imaginations en Italie comme en Espagne; il semble que la poésie des tombeaux, dans les pays du Midi, se matérialise plus qu'ailleurs en spectacles d'horreur. Certains se contentent de découvrir, guidés par les Anglais, la poésie des cimetières. Cesare Arici imite surtout Gray dans *Le Campo Santo de Brescia*. L'ex-jésuite Rubbi intitule un poème *La Beauté des Tombeaux* (*Il bello sepolcrale*, 1796). Il visite le cimetière de Bergame, sous la conduite d'Young, et il rencontre de plus Hervey : la partie de plaisir est complète. « Donc, s'écrie-t-il, ces royaumes privés de lumière possèdent une beauté qui charme et qui instruit les vivants ! » L'évocation est plus précise dans la *Vision d'Ezéchiel* de Monti (1776), poème de jeunesse où la paraphrase du texte biblique bien connu permet au poète de dresser les morts hors de leurs tombeaux. L'abbé Pellegrini donne le premier un poème original sur la *Tombe* (1778); le comte

Giovio chante le *Tombeau sur la Montagne* (1796) ; la poétesse Diodata Saluzzo, connue par ses théories et ses couleurs déjà romantiques, le *Cadavre*.

Mais d'autres sont plus hardis. Déjà, dans la première moitié du siècle, Cesaregi aimait à se plonger par la pensée dans la « fosse horrible » où l'on descendra son cadavre, à y voir « ses membres et ses os se défaire et pourrir parmi les vers », à évoquer « le silence affreux, l'odeur insupportable, la nuit perpétuelle, l'éternel et profond oubli ». C'est donc une tendance que la lecture d'Young, qui n'est guère macabre, et surtout de Hervey, a pu encourager, mais qui va tout de suite beaucoup trop loin. Le jésuite Bondi décrit dans une élégie, avec un grand luxe de détails et avec une précision voulue, la dissolution du cadavre. Dans *Charlotte à la tombe de Werther* (1801), l'arcadien Ménalque (de son vrai nom J.-G. Andrà) fait un horrible tableau des restes de l'amant infortuné : tableau si pathétique, dit M. Bertana, qu'il en devient comique. En 1785, un poète toscan inconnu, qui signe Alceste, nous montre un amant désespéré au tombeau de son amante. Le désespéré fouille la fosse commune où elle doit se trouver, et dans l'amoncellement des cadavres ne trouve pas d'abord celui qu'il cherche. « Je ne vois ici, dit-il, que l'horreur de la mort... ou plutôt de la vie. » Parmi les ossements rongés, les chairs en putréfaction et les vers auxquels il vient de faire une si délicate allusion, il cherche toujours en vain. A force de patience et de courage, il trouve enfin ; et comparant ce qu'il a devant les yeux à ce que jadis il adora, il se livre à de tristes réflexions. On a remarqué l'analogie de ce sujet avec celui de Cadalso : chez l'Espagnol et chez l'Italien, même âcre plaisir à rapprocher des délices de l'amour les horreurs du tombeau.

Avec Cadalso et le poète toscan, le Piémontais Ambrogio Viale, le *solitaire des Alpes*, peut passer pour un des coryphées du genre macabre. Il raconte dans le *Songe* (1793) comment une nuit il s'est senti tomber dans un sombre abîme, sur des ossements desséchés, sur des cadavres corrompus ; il s'appuie sur

un crâne peu solide qu'il défonce ; il voit se dresser devant lui le spectre ensanglanté d'un amant trompé par la même femme qui avait jadis trompé le poète. Les deux amants trahis font d'abord chorus pour maudire la perfide ; mais ensuite ils se souviennent qu'ils ont été rivaux, et saisis de rage ils se livrent une lutte épique, macabre et grotesque. Dans les trois chants de son poème *Erminda* (1794), il répand de même façon les crânes et les spectres, avec accompagnement de monstres, le tout éclairé par des lueurs verdâtres. Partout la mort, que le poète appelle ardemment ; et elle est venue à lui, en effet, quand il n'avait que trente-cinq ans. Ce Viale paraît touché plus sincèrement que les autres ; ce solitaire était en tout cas un original, et non un poète de cour ou de salon ; et lorsqu'il n'entend que des voix lugubres et effrayantes, qui retentissent avec un fracas funèbre ; lorsqu'il n'aperçoit que des spectres ensanglantés, au regard terrible, drapés dans leurs linceuls, il y a peut-être de la sincérité dans ces hallucinations. Notons dans Viale, comme dans Laviosa, une curieuse contamination de thèmes empruntés à Dante et d'autres empruntés à Young. M. Bertana remarque à ce propos que les poètes italiens qui donnent dans le genre sombre et sépulcral sympathisent avec Dante et le mettent très haut, tandis que dans le groupe opposé on n'a pour lui qu'indifférence. Or le culte de Dante, en Italie, c'est le retour au passé national par delà l'esprit classique abstrait qui emprunte ses formes à l'antiquité. Le même rapport se trouvait en Angleterre entre les tombeaux et les églises gothiques ou les vieilles abbayes. Le préromantisme, comme tous les grands faits littéraires, est comparable à un tissu vivant, très complexe, dont on ne saurait isoler une fibre pour l'étudier sans en rencontrer d'autres intimement liées avec elle, et qu'il est nécessaire de connaître aussi pour comprendre son rôle.

Le plus important des poètes de ce groupe, et celui dont l'œuvre rappelle le plus les *Nuits* d'Young, auxquelles elle doit beaucoup, est Giovanni Fantoni, qui recevait en Arcadie le doux nom de Labindo. Celui-ci avait commencé de bonne heure

à s'inspirer d'Young, et surtout avait trouvé dans les *Nuits* des sentiments conformes aux siens et des tableaux que son imagination lui présentait volontiers; car on ne peut lui refuser une certaine sincérite. Dans une ode sur la *Solitude*, il s'assied sur un rocher désert, et voit se dresser autour de lui des spectres, des visages d'épouvante et de tristesse. Mais il a surtout donné libre carrière à ce genre d'inspiration dans ses *Nuits*, au nombre de quatre. Les deux premières datent de 1777 : l'auteur n'avait que vingt-deux ans. Dans la seconde : *La Vie, le Temps et l'Éternité*, qui a gardé la forme de l'ode, le poète interroge les tombeaux, mais n'en tire aucune vraie leçon morale comme consolation. D'autant plus pessimiste qu'il est plus jeune, et peut-être aussi parce qu'il sent le remords de la vie désordonnée qu'il mène à cette époque, le spectacle du tombeau ne lui inspire que crainte de la mort et du jugement suprême; et cette crainte lui inspire de beaux vers. Plus expressive encore est la première Nuit, d'abord consacrée au souvenir d'un ami, qu'il appelle Daphnis et dont l'identité est inconnue, refaite en 1791 sous le nom de *Labindo à la tombe du Duc de Belforte :* dix strophes de six vers. Ici nous entrons dans le domaine du macabre. Non content de pleurer l'ami qu'il vient de perdre et d'invoquer la lune, compagne et amie de son deuil, le poète cherche à ouvrir le tombeau. Il y parvient : il n'aperçoit d'abord qu'un grand vide qui l'épouvante. En descendant plus avant, il devine sous le linceul une forme blanche; il a peine à reconnaître dans ce cadavre ce qui fut son ami : une livide écume souille ses lèvres. Surmontant sa répugnance, il cherche à l'embrasser, mais en vain : ce qu'il tient n'est qu'une ombre; le duc de Belforte est maintenant au ciel, où Labindo se réjouit d'aller bientôt le rejoindre; du moins il le dit.

Les deux dernières Nuits de Fantoni appartiennent à un genre tout à fait particulier et restent à peu près isolées dans la vaste production nocturne et sépulcrale que ces pages passent en revue. En 1783, Fantoni avait vingt-huit ans; il séduisit une servante qui, devenue mère, tua son enfant. Ce drame fit naître en lui

un profond et sincère repentir; et la détention dans une forteresse, ordonnée par le grand-duc à la requête de son père, contribua sans doute aussi à clore cette jeunesse aventureuse et dissolue. La Nuit *Sur la Mort d'un Bâtard* est donc plus personnelle et plus vraie que la plupart des compositions de ce genre, et aussi, ajoutons-le avec Muoni, marque un moment nouveau dans cette période de fausse élégance et de conventions littéraires. L'élément nocturne et l'élément sépulcral y cèdent le pas à l'élément moral. Ce curieux poème, classique de style et préromantique de ton général, marque par la franchise de sa confession un degré dans la confidence personnelle qui, en vers du moins, ne sera atteint que par le romantisme, et encore, au moins en France, les romantiques les plus hardis ne l'atteindront-ils pas : il faudrait aller jusqu'à Baudelaire pour rencontrer quelque chose d'analogue.

La hardiessse réaliste est encore plus grande : elle est peut-être excessive, dans la quatrième Nuit, *Sur un Avorton,* dont la date est inconnue. Un ami du poète avait perdu sa jeune femme par suite d'une fausse couche ; désespéré, il fit faire une figure en cire de la morte, il fit placer l'avorton dans un bocal et vécut désormais — combien de temps ? on ne le dit pas — entre ces deux lugubres monuments de son malheur. Fantoni le fait parler à l'un et à l'autre et se rassasier de cette affreuse contemplation. On n'est guère allé plus loin dans le réalisme et l'horrible. Il n'y a plus là grand'chose qui rappelle les *Nuits* d'Young, si ce n'est la réflexion philosophique : mais ici elle prend un accent tout personnel. On notera que Leopardi devait se plaire un jour à reprendre le thème de Fantoni en écrivant un poème, resté inédit jusqu'en ces dernières années, sur la mort d'une femme que, sur l'ordre de son séducteur, un chirurgien avait tuée avec l'enfant qu'elle portait dans son sein.

Une génération nouvelle entre dans la vie littéraire à la fin du siècle avec Ugo Foscolo, et cependant celui-ci aussi commence par être sensible à la poésie nocturne et sépulcrale anglaise, exactement comme ses prédécesseurs. Il avait lu Young

fort jeune, probablement dans la traduction de Bottoni. Doué d'un tempérament à la fois ardent et sombre, il était préparé à le goûter par sa tendance à la rêverie passionnée. En 1796, Young inspire visiblement ses sonnets sur la mort de son père. Cette influence est encore plus directe, la même année, dans sa pièce sur la mort d'Amaritte (Marietta de' Medici) : « Aussi triste est le champ des morts quand, parmi les ombres de la nuit, Young se lamente désespérément sur la mort de Narcissa. » En 1797, il peint dans une poésie consacrée aux souvenirs (*Le Rimembranze*) la nuit, le clair de lune; c'est l'heure, dit-il, où le rossignol gémit, où se lamentait Héloïse, où « sur le livre de la douleur portant inscrits les mots d'Éternité et de Mort, Young venait se lamenter auprès du cadavre de Narcissa ». Les *Dernières lettres de Jacopo Ortis* (1802) doivent beaucoup à Young pour le ton et les peintures. Et nous avons vu Foscolo rendre hommage au mérite de Hervey. Ces réminiscences, ces allusions, ces imitations de détail n'ont rien qui tranche sur ce que nous avons rencontré tant de fois par toute l'Europe. D'ailleurs, elles s'arrêtent à peu près au début du siècle. On a voulu voir dans deux des derniers poèmes de Leopardi l'inspiration de Hervey [1]. La ressemblance reste bien générale et l'inspiration problématique.

L'épisode de Narcissa avait, on vient de le voir, frappé le jeune Foscolo : il lui paraissait, comme à d'autres en Italie et en France, significatif de la poésie des *Nuits*. Il fut, en Italie comme en France, développé pour lui-même à l'époque romantique. En 1818, Paccard avait publié son *Young et Narcisse*; en 1819, le Milanais Carlo Tedaldi-Fores intitula *Narcissa* un mauvais poème ultra-romantique, qui étire en quatre chants la simple aventure d'Young et de sa fille. Il y introduit un amant, Richard, dont les lamentations, les cris forcenés, les délires remplissent le poème. Ce Richard veut exhumer Narcissa, mais il est tué par les soldats chargés de garder les sépultures. C'est

---

[1] Michele Scherillo, *Leopardi e Hervey*. (Nuova Antologia, 16 juillet 1909.)

le romanesque et le mélodramatique brodant sur le macabre. On peut penser à une influence directe des *Nuits lugubres* de Cadalso, tant le thème a d'analogies; mais rien n'est aussi peu certain. Berchet, romantique pourtant lui aussi, se montrait justement sévère pour ce poème.

Ainsi, pendant toute la fin du siècle, la poésie sépulcrale italienne imitait les modèles anglais à travers Le Tourneur ou même à travers deux traductions successives, celle de Le Tourneur et celle de Bottoni ou de Loschi. Plus considérable à tous égards que la poésie française du même genre, moins descriptive, moins religieuse ou philosophique que l'anglaise ou l'allemande, elle montrait par contre plus de passion et une remarquable prédilection pour le genre macabre. Elle suivait, en somme, les mêmes inspirations que nous avons rencontrées dans toute l'Europe à la même époque. Mais nous la verrons tout à l'heure s'engager, à la suite de modèles français, dans une voie toute différente : elle dépassera ses modèles et produira une œuvre de premier rang, les *Tombeaux* de Foscolo.

CHAPITRE VI.

La nouvelle poésie des tombeaux en France et en Italie.

Les origines.

Il nous reste à considérer un groupe homogène et distinct d'imitations éloignées, qui portent un intéressant cachet d'originalité, parce qu'un sentiment tout nouveau les anime. Vers 1800, la poésie sépulcrale, en France et en Italie, prend volontiers un aspect moral et national qui jusque-là lui faisait complètement défaut dans tous les pays. Il convient d'étudier à part ce genre de poésie, qui est une dérivation du grand courant nocturne et sépulcral plutôt qu'il n'en continue le lit principal. Ici nous pouvons nous appuyer sur des études fines et consciencieuses : le mérite éminent du célèbre poème de Foscolo et l'intérêt qui s'attache encore à celui de son ami Pindemonte sur le même sujet ont amené plusieurs savants italiens à rechercher diligemment les sources de l'un et de l'autre; et je suis particulièrement redevable aux solides études de MM. Vittorio Cian et Zumbini, qui ont les premiers établi la filiation des deux poèmes italiens en les rattachant à des modèles français.

La suppression des cérémonies du culte catholique, la rupture des traditions en matière de police urbaine et particulièrement en ce qui touche les inhumations, l'état d'inquiétude et d'anarchie où l'on vivait en France depuis la Terreur avaient amené à la fin du siècle la suppression presque complète des honneurs rendus aux morts et à leurs sépultures. Quand la

tourmente révolutionnaire se fut apaisée, on s'inquiéta de cette indifférence qui blessait à la fois les croyances, les usages et les sentiments dont les usages étaient la représentation. Plusieurs s'alarmèrent et protestèrent. C'est alors que Legouvé lut à l'Institut, le 5 octobre 1797, son poème sur la *Sépulture*, que j'ai brièvement signalé tout à l'heure. Il fut publié en 1801 dans les *Mémoires de l'Institut*, avant de paraître au tome II des *Œuvres* de l'auteur en 1826. Le poème ne compte que cent soixante-six vers. Il s'élève d'abord contre les violations de sépultures, si fréquentes pendant la Révolution. Il proteste ensuite contre la négligence où l'on a laissé tomber les traditions les plus respectables en matière d'inhumation, la grossièreté des usages actuels, l'absence de tout cortège trop souvent et de toute solennité. Si la loi interdit que des prêtres accompagnent le mort à sa dernière demeure, qu'il soit au moins escorté de ses parents, de ses amis; qu'une sépulture distincte et honorable lui soit réservée. Comment peut-on ériger en système la fosse commune? Par là se trouve supprimée toute possibilité pour les survivants de rendre des hommages particuliers à leurs morts chéris; par là s'efface toute différence entre les morts, alors que la véritable justice demande qu'on rende des honneurs aux justes et qu'on flétrisse la mémoire des coupables. « Auprès des scélérats gît l'homme vertueux! » s'écrie Legouvé avec indignation. Qu'on interdise l'orgueil des superbes mausolées; que des tombes distinctes, mais modestes, soient placées à la campagne, de préférence dans les bois, en tout cas parmi les gazons et les arbres. Elles seront à leur place parmi

> Le ruisseau qui gémit et le vent qui soupire,
> La lune dont l'éclat, doux ami des regrets,
> Luit plus mélancolique au milieu des forêts.

C'est là qu'elles deviendront tout naturellement des lieux de pèlerinage : elles recevront la visite des survivants désireux d'y goûter des consolations et d'y puiser des leçons avec des exemples; car — et ceci Legouvé semble bien l'avoir dit le

premier — c'est une grande et forte leçon que doit donner le tombeau, non pas seulement une leçon d'humilité chrétienne ou d'égalité morale, mais une leçon de vertu civique. L'État doit encourager les vivants à s'inspirer de l'exemple des morts qui furent de bons citoyens, au lieu de noyer leur souvenir dans l'indifférence de l'anonymat. « On se sent agrandir au tombeau d'un grand homme. » Rien n'égale à cet égard la grandeur des tombes antiques, que Legouvé évoque à ce propos. Elles aussi se dressaient en plein champ, loin des villes. Les Suisses entretiennent des fleurs fraîches sur les tombes de leurs ancêtres; là, les descendants de l'homme de bien voient de sa cendre jaillir des roses « et respirent son âme en leur souffle embaumé ». Dans son poème *La Mélancolie,* Legouvé évoquait aussi, se souvenant de Gray, le cimetière de campagne : « Un cimetière aux champs! Quel tableau! Quel trésor! » tableau émouvant; trésor d'exemples précieux.

On le voit, Legouvé ne semble pas s'être inspiré d'Young, il doit bien davantage à Gray. Mais il a eu le mérite d'émettre le premier une idée féconde, neuve, qui avait échappé à tous les poètes sépulcraux ses prédécesseurs, plus soucieux de prêcher à l'homme l'inanité de tous ses efforts que de lui enseigner par l'exemple des morts illustres à imiter leurs vertus. La pensée de Legouvé était dans l'air à cette époque : c'est elle qui a inspiré le Panthéon. L'Institut mit au concours pour 1801 la question des sépultures. Mulot et Amaury Duval se partagèrent le prix. J. Girard, qui fut aussi récompensé, s'excuse de ne pas « s'élever au ton de Hervey, de Gray ou du sublime Young ».

Delille a peut-être moins d'importance à cet égard que Legouvé, et cependant M. Zumbini, par des rapprochements très précis, a établi que sinon Foscolo, du moins Pindemonte l'avait lu et imité. Dans l'*Homme des Champs* (1802), au chant I, il rappelle la coutume touchante des cimetières suisses : il montre le montagnard qui pense respirer « l'âme de son ami dans l'odeur d'une rose ». Legouvé et lui tiennent le fait du *Voyage en Suisse* de Robert; quant aux deux vers que j'ai

cités et qui expriment la même idée par la même heureuse image, Delille a prétendu, et c'est assez vraisemblable, qu'il avait écrit cette partie de l'*Homme des Champs* bien avant 1802, avant même qu'il connût la pièce de Legouvé. Mais c'est surtout au chant VII de l'*Imagination* (1806) que le poète s'est étendu sur les tombeaux. Pouvoir merveilleux de l'imagination! elle constitue un des plus utiles ressorts que puisse employer le sage politique pour faire régner dans un État l'ordre et la vertu. C'est elle qui fait revivre ceux qui ne sont plus; c'est elle qui justifie la solennité des pompes funèbres chez tous les peuples, de ces cérémonies destinées à frapper les sens et par eux à agir sur la raison et sur la conduite. Il retrace donc l'importance morale et patriotique des sépultures chez tous les peuples. Et voici le passage nouveau :

Que dis-je? Ces devoirs, ces cultes domestiques
Sont-ils donc étrangers aux fortunes publiques?
L'État n'est-il pour rien dans ces touchants regrets?
Non, non : de notre deuil vénérables objets,
Ces morts à haute voix sont nommés dans vos temples,
Vivent dans leurs bienfaits, dans leurs nobles exemples...
Ce n'est donc pas en vain que l'humanité sainte
Des tombeaux en tous lieux a consacré l'enceinte :
Protéger les tombeaux, c'est honorer les morts...
Eh! sans ce long respect, ce culte salutaire...
Que seraient les mortels? les siècles passagers
Périraient sans retour, l'un à l'autre étrangers.

Ces vers et ceux qui les suivent contiennent d'évidentes allusions au mépris pour la sépulture que semblaient indiquer les mesures des gouvernements issus de la Révolution. Plus loin dans le même chant, Delille parle plus spécialement des tombeaux des grands hommes et en marque fortement l'utilité nationale :

Que dis-je? ils ont pour nous le bienfait de l'exemple:
Du sein de leur tombeau, comme du fond d'un temple,
Sort l'oracle du dieu dont il est habité...
Et le nom du héros que la patrie adore,
Ce nom cher aux vertus, nous les commande encore.

Pour que cet enseignement soit efficace, il faut que les monuments des grands hommes, au lieu d'être cachés dans le fond des temples et souvent dans des cryptes à peine accessibles, se dressent au grand jour, visibles à tous, de préférence dans des jardins, parmi les fleurs et les arbres; que leur aspect n'ait rien de lugubre; que le peuple aime à les contempler pour se faire conter l'histoire de ces héros et imiter leurs vertus ou leurs exploits.

Tels sont les deux premiers textes où se montre nettement en Europe ce nouvel aspect de la poésie des tombeaux. Tous deux ont été évidemment inspirés par la secousse révolutionnaire : quelques vers après ceux que j'ai cités ou résumés, Delille peint avec horreur la violation des sépultures royales de Saint-Denis. Mais l'idée commune de Legouvé et de Delille ne devait pas avoir un très grand retentissement en France : reprise par Foscolo et Pindemonte, elle en eut un considérable en Italie.

Les « Tombeaux » de Foscolo.

Là, en effet, ou du moins dans l'Italie du Nord, la question des inhumations se posait avec plus d'acuité encore qu'en France. Non seulement on avait, en 1806, appliqué au Royaume d'Italie le décret du 23 prairial an XII, ce qui n'avait rien que de légitime; mais une loi venait d'interdire l'érection de monuments particuliers à tel ou tel mort. C'était pousser un peu loin l'égalité républicaine. La population, froissée dans ses traditions et dans ses sentiments, protesta plus ou moins ouvertement; et Foscolo se fit l'interprète de ces protestations. Il écrivit dans l'été de 1806 et publia en 1807 son poème *Dei Sepolcri*, composé de deux cent quatre-vingt-quinze hendécasyllabes *sciolti*.

Foscolo posait la question autrement que la plupart de ses contemporains ne l'auraient posée; et c'est ce qui explique que

son poème, tout en recueillant dès l'abord le tribut d'admiration qu'il méritait et en s'inscrivant immédiatement parmi les chefs-d'œuvre de la poésie italienne, éveilla chez plusieurs amis de l'auteur quelque étonnement et quelque déception. Peu traditionaliste et peu dévot, il ne réclame pas le droit de prier sur la tombe d'un parent, d'un ami : il proclame le devoir de se recueillir devant les monuments des grands hommes et des bons citoyens, pour y puiser de nobles leçons; il considère le tombeau non du point de vue chrétien et personnel, mais du point de vue civique et national. En transformant ainsi la question, il l'agrandissait, il l'élevait. Les circonstances firent fructifier en lui les germes que la lecture de Legouvé et peut-être de Delille y avait déposés, et auxquels la connaissance qu'il avait depuis longtemps d'Young et de Hervey fournissait le terrain le plus favorable. C'est de cette synthèse d'éléments divers que se forma le poème. Mais ce qui n'appartenait qu'à Foscolo, c'est cette concision énergique, austère et parfois presque obscure; ce ton altier, amer et passionné; cette noble attitude de poète de la patrie, enseignant aux citoyens à révérer, à glorifier, à imiter leurs grands hommes. L'Italie était prête à l'écouter. Elle sentait depuis un demi-siècle le besoin de se renouveler dans l'art et la science avant de s'affranchir dans la politique, et, pour cela, de s'élever et de s'épurer. Les éléments robustes et sincères de sa littérature, depuis Parini, tournaient le dos à l'art pour l'art, cherchaient une poésie civique et sérieuse. Foscolo leur montra les tombeaux.

Le poème est dédié à son ami Ippolito Pindemonte. Sans doute les monuments ne font rien aux morts; mais les vivants se plaisent à s'entretenir avec leur souvenir. La loi interdit maintenant toute sépulture particulière. Eh! quoi? Un Parini sera enfoui côte à côte avec un assassin! Le culte des tombeaux est la première marque de la civilisation : la loi, le serment reposent sur le respect des morts. Chez les anciens, la tombe n'était pas un lieu de dégoût, d'épouvante et d'horreur; les rites antiques laissaient à la mort sa noblesse et sa poésie. Les

cimetières anglais sont poétiques aussi. Il faut fréquenter les sépultures des grands hommes : l'Italie doit se recueillir devant celles de Machiavel, de Michel-Ange, de Galilée, de Dante, de Pétrarque, comme le faisait Alfieri. Les lieux héroïques ont la même vertu : ainsi Marathon, ainsi les ruines de Troie, qui évoquent les souvenirs mythologiques et la prophétie de Cassandre.

Ce poème, que je viens de résumer avec une extrême brièveté, appartient incontestablement au genre sépulcral, sinon nocturne ; et cependant il est à bien des égards tout le contraire de ce que nous avons rencontré jusqu'ici. Il n'est ni pessimiste, ni macabre, ni religieux, ni sensible. Loin de s'attarder en gémissements devant les urnes funéraires, de répéter combien l'homme est peu de chose et combien ce peu de chose dure peu de temps, de proclamer l'inanité de tous les efforts et de tous les espoirs, le poète italien conçoit à ce spectacle de viriles résolutions; loin de pleurer sans fin sur la vanité de tout, il tire de la mémoire des morts de patriotiques leçons :

A egregie cose il forte animo accendono
L'urne de' forti, o Pindemonte...

Le style même de son poème offre quelque chose d'énergique et de concentré, de mâle et de volontaire, qui nous transporte bien loin des perpétuels gémissements de l'école anglaise et de ses imitateurs. Si cependant il reste sombre et amer, c'est que l'évocation des grandeurs passées est triste pour un Italien de cette époque; c'est que l'Italie se cherche et ne se trouve pas encore. Il proteste contre les usages lugubres qui associent au tombeau des impressions de dégoût, d'épouvante et d'horreur. Il évoque avec regret, comme Théophile Gautier dans *Bûchers et Tombeaux*, les rites antiques de l'incinération, si purs, si poétiques, les seuls qui soient pleinement d'accord avec une foi spiritualiste. Il est à l'opposé du genre macabre. Quant aux enseignements philosophiques ou religieux que doit donner la tombe, quant aux consolations qu'offre à l'homme mortel l'espérance d'une autre vie, Foscolo n'en parle pas : il paraît

faire peu de cas de cette survie personnelle et de cette prime payable à la vertu, sur laquelle Young insistait avec tant de complaisance. Foscolo, lui, est tourné tout entier, d'une manière plus désintéressée ou moins égoïste, vers les leçons que les nouvelles générations doivent puiser dans le spectacle des monuments funéraires. Point de sensibilité non plus, et c'est là une lacune frappante : à ce beau poème, ciselé dans l'airain d'un vers dur et impeccable, manquent la tendresse, l'émotion purement humaine. Sans doute, il y règne une certaine émotion noble et pathétique, soit que le poète célèbre le don béni que la nature a fait à l'homme en lui permettant de croire à un échange de sentiments entre les vivants et les morts ; soit qu'il évoque la terreur des mères serrant la nuit contre leur sein l'enfant que vont réveiller les chants lugubres qui accompagnent les obsèques. Mais cette émotion ne paraît jamais l'écho de la crainte égoïste, du regret irraisonné, bref, de la peur de mourir et de la pitié pour les morts.

Lui-même l'avait voulu ainsi. Il s'est expliqué à fond sur ce qu'il avait voulu faire et sur ce qu'il avait fait, en répondant à l'article de l'abbé Guillon. Ce Français, nommé par Eugène de Beauharnais, vice-roi d'Italie, rédacteur du *Journal officiel* de Milan, critiquait volontiers et un peu à la légère, bien qu'avec lourdeur, les écrivains italiens dans le *Giornale italiano*. Il consacra aux *Sepolcri* un long article (22 juin 1807), où il reprochait à Foscolo de manquer « d'une douce, consolante et religieuse mélancolie » ; de ne pas souffler mot de la vie future ; de rester inférieur en un sujet analogue à Gray, à Young, à Hervey. Foscolo lui répondit avec une extrême vivacité [1]. Il a voulu, dit-il, « prêcher non la résurrection des corps, mais celle des vertus » ; expression qui montre en un heureux raccourci la différence qui le sépare de ses prédécesseurs anglais.

---

[1] Sur cette discussion et son importance dans les rapports littéraires et moraux de la France et de l'Italie, voir l'analyse pénétrante de M. Paul Hazard dans l'ouvrage cité.

Il se défend d'avoir le moindre rapport avec Hervey ; il montre combien son sujet diffère de celui de Gray et de celui d'Young. Il n'en est pas moins vrai qu'il a sa place marquée dans la série des poètes des tombeaux, dont il est l'un des derniers en date et l'un des plus glorieux. Sans avoir lu sans doute Parnell, il semble lui répondre, car celui-ci niait formellement l'utilité des tombeaux. Il connaît Gray, si souvent lu et si abondamment traduit dans toute l'Europe ; Gray ne protestait que contre les marbres qui ne rendent pas la vie. Il doit à Gray le tableau des cimetières anglais ; mais il ajoute ici un sentiment national et patriotique : dans son poème, les vierges britanniques pleurent la mort de Nelson aussi bien que celle des êtres qui leur furent le plus chers. M. Zumbini voit dans les passages de Delille que j'ai cités une des sources de Foscolo. En effet, si l'*Imagination* n'a paru qu'en 1806, l'année même où il composait les *Sepolcri*, le poème avait été commencé sous Louis XVI et achevé pendant la Révolution, et de nombreux extraits en avaient paru ici et là. Surtout M. Vittorio Cian a démontré que l'idée essentielle de Foscolo venait de la *Sépulture* de Legouvé, qu'il avait pu aisément lire soit en français, soit dans la première des deux traductions italiennes, celle de Balochi en 1802 (la seconde est celle de Bettoni en 1825). Son mérite et sa vraie part d'invention a été de fondre, grâce à son génie, tous ces éléments divers dans son âme fervente d'Italien. Son poème, qui semble, a-t-on dit, avoir été inspiré à Santa Croce par les tombes des grands hommes de sa patrie, est un noble commentaire de l'idée que devait exprimer Lamartine dans le vers fameux : « C'est la cendre des morts qui créa la patrie ». Il reste, dit très bien M. Zumbini, « la plus heureuse interprétation de cette double voix que la nature et l'histoire font entendre du sein des tombeaux ».

A propos des « Tombeaux » de Foscolo.

Au moment même où Foscolo composait son poème, une voix plus grêle et moins puissante faisait entendre une note presque pareille. Son ami Ippolito Pindemonte, noble véronais, de vingt-cinq ans plus âgé que lui, s'était ému de l'état affligeant où se trouvait le Campo-Santo de Vérone. Par une application particulière et plus rigoureuse des nouveaux règlements, les tombes devaient être toutes pareilles, anonymes, et nul n'avait le droit de visiter le cimetière. Pindemonte avait projeté un poème en octaves, en quatre chants, qui se serait intitulé *Les Cimetières*. Il en écrivit un chant en 1805; il le montra à Foscolo dans l'été de 1806. Foscolo reprit cette idée, la transforma et composa ses *Sepolcri*. Pendant ce temps, soit d'une manière indépendante, soit parce qu'il était au courant du travail de son ami, Pindemonte avait renoncé à ses *Cimetières* et commencé un poème plus court, intitulé lui aussi *I Sepolcri* et écrit en *sciolti*; il nous en reste deux fragments. Quand Foscolo eut terminé le sien, Pindemonte renonça encore à cette seconde ébauche et se contenta d'écrire une *Épître à Foscolo*, qui forme en réalité un poème sur les tombeaux et qui compte quatre cent huit vers *sciolti*; elle parut en 1807. Telle est du moins la conclusion la plus acceptable que l'on puisse dégager des travaux très nombreux et très minutieux de l'érudition italienne; une dizaine d'articles ou de volumes ont été consacrés à la question des rapports de ces deux poèmes, et leurs savants auteurs sont loin de s'accorder sur le détail.

Dans le poème sur les *Cimetières* qu'il méditait, Pindemonte aurait évoqué le Campo-Santo de Vérone sa patrie, décrit les tombeaux de l'ancienne Égypte, de la Grèce et de Rome, discuté les modes de sépulture qui devaient avoir la préférence dans les temps modernes, et proposé le plan d'un cimetière pour sa ville

natale. C'eût été un vrai traité des inhumations. Il est resté quelque chose de ce plan primitif dans le poème que nous possédons. C'est ainsi que le poète parle du culte des morts dans les différents peuples, et ici il se souvient de Delille et très probablement aussi, je crois, de Chateaubriand, dont il connaissait certainement le *Génie du Christianisme* et de qui ses croyances religieuses le rapprochaient. Il doit à Gray ou à Delille la description des cimetières anglais, surtout à Delille, car pour lui, comme pour le poète français, le jardin anglais comprend essentiellement un grand nombre de tombes sur lesquelles les belles promeneuses viennent pleurer et prier. Il rappelle Young beaucoup plus que ne le faisait Foscolo, parce qu'il est mélancolique et chrétien ; mais sa mélancolie est plus douce et son christianisme moins raisonneur. M. Zumbini a démontré d'une manière très solide que l'essentiel des idées de Pindemonte lui vient de l'*Imagination* de Delille. D'ailleurs ce poète, déjà romantique de la manière précisément dont Foscolo ne l'était pas, très attentif aux poésies étrangères, volontiers élégiaque et sentimental, avait déjà, dans ses *Poésies champêtres* de 1785, célébré la nuit et ses charmes. Chez lui, la poésie sépulcrale est essentiellement une partie de la poésie de la nature, de cette nature qu'il sent vivement et qu'il décrit avec une complaisance assez banale et une élégance assez molle. Nous sommes à l'antipode du tombeau abstrait d'Young. L'élément descriptif, ce qu'on pourrait appeler la poésie des cimetières, devient très important : c'est probablement l'influence française qui domine.

On a remarqué d'ailleurs que la mode des tombeaux, si l'on peut dire, a du rapport avec celle des jardins anglais et qu'elles se font des emprunts réciproques. Delille le montre, et le comte Ercole Silva, dans son *Art des Jardins anglais* (1801), le dit expressément. C'est une question qu'il serait curieux d'étudier à part.

En somme Pindemonte, avec infiniment moins de génie que Foscolo, se montre infiniment plus doux et plus tendre. Il a conscience de la nouveauté de son œuvre, « car, dit-il, on ne

peut dire que le sujet ait été traité par ceux qui, sous prétexte de sépultures, n'ont fait qu'enfiler bout à bout des considérations morales et religieuses sur la fin de l'homme ». On ne saurait mieux dire. Il traite donc abondamment des tombeaux, dans un style bien différent de celui de son ami, à qui il reste inférieur de toutes façons ; mais pour le fond des idées et le but du poème, il est absolument d'accord avec lui. Comme lui, il réclame pour les vivants le droit de pleurer, de méditer sur les tombes, et proteste contre la suppression de ce droit. Comme lui, il s'élève avec force contre cette promiscuité dans la mort, qui rapproche un Parini d'un scélérat, dit Foscolo, une vierge pure d'une Thaïs infâme, dit Pindemonte. Comme lui, il réclame des monuments distincts, placés de préférence dans la verdure et sous les arbres. Comme lui surtout, il estime que les tombeaux doivent être « non seulement un réconfort, mais une école pour les vivants ». En lisant les inscriptions qu'ils portent, le jeune homme méditera et se promettra de devenir meilleur, et s'il le peut, d'égaler les grands hommes. Mais, plus que Foscolo, Pindemonte demeure de son temps et de son pays. Il laisse à son ami le vaste appareil mythologique, et même lui reproche de ne pas être resté moderne, uniquement moderne.

C'est aussi le principal reproche que lui fait un troisième écrivain, dont l'ouvrage est inséparable des deux premiers. L'ex-abbé Giovanni Torti, romantique d'idées et d'intentions, prit part aux discussions qui s'élevaient sur les mérites des deux poèmes par son *Épître sur les « Tombeaux » de Foscolo et ceux de Pindemonte*, adressée à Giovanni de Cristoforis, publiée en 1809 et composée de quatre cent soixante-deux *sciolti*. Torti n'ajoute aucune idée vraiment nouvelle ; il applaudit au zèle civique de ses deux amis. Mais il reproche à Foscolo d'avoir négligé l'inspiration religieuse ; il croit, comme Pindemonte, que la tombe est bien triste sans l'espoir de la résurrection. Au reste, il ne le dit qu'en passant, et sa critique, volontiers verbeuse, est beaucoup plus littéraire que morale. Il est visible qu'à tous égards il représente la tradition, tandis que Foscolo et, à un moindre

degré, Pindemonte, renouvellent le genre au moment où il va s'éteindre. D'après des fragments publiés il y a peu d'années, Leopardi voulait écrire des *Carmi lirici* du genre des *Sepolcri* de Foscolo : mais il n'a pas donné suite à ce projet.

On ne trouve plus guère en effet d'imitations, même libres, d'Young ou de Hervey, non pas même de Gray, après les *Tombeaux* de Foscolo et de Pindemonte, après les *Veillées* de Baour-Lormian. Celui-ci n'était qu'un copiste attardé; les deux Italiens tentaient un renouvellement; ailleurs, en Angleterre et en Allemagne, la poésie se tourne tout à fait vers d'autres horizons, parce que les maîtres sont venus et que les vieux sujets et les vieux cadres ont vécu. C'est ce qui arrivera en France avec Lamartine et surtout Hugo à partir de 1820, en Italie avec Manzoni et Leopardi, à partir de 1815.

Conclusion.

Les œuvres que je viens d'énumérer, d'étudier en partie et de classer ne sont sans doute pas les seules qu'ait produites en Europe l'inspiration nocturne et sépulcrale. Il y a des littératures entières, la danoise, la polonaise, la portugaise, dont les historiens ne font place à presque aucun poème, à presque aucun essai en ce genre, et pourtant il est probable que, là comme ailleurs, il s'en est produit, mais de plus obscurs, et que de patients chercheurs pourraient les exhumer. Peu des ouvrages que j'ai cités, au reste, émergent de la mer d'oubli qui recouvre de nos jours presque toute cette production : on ne peut guère citer comme offrant encore aujourd'hui quelque intérêt à la simple lecture, après le *Tombeau* de Blair, ce précurseur, les *Nuits* d'Young et les *Méditations* de Hervey, ces maîtres du genre, que les *Solitudes* de Cronegk, les *Tombeaux* de Creuz, le *Tombeau* de Feith, la première des *Nuits alémentines* de Bertòla, les *Méditations* de Bulidon, les *Tombeaux* de Pinde-

monte, les *Nuits lugubres* de Cadalso, et deux poèmes demeurés classiques par la force des idées et la beauté de la forme : l'*Élégie* de Gray et les *Tombeaux* de Foscolo. Tous deux d'ailleurs, nous l'avons vu, s'écartent notablement du type reçu de poésie sépulcrale; de sorte que, on peut l'affirmer hardiment, les deux seuls chefs-d'œuvre qu'ait produits l'école des tombeaux sont ceux où cette inspiration ne figure que pour une part.

Du point de vue chronologique, il y a presque un siècle du *Nocturne* de Parnell aux *Méditations* de Lamartine; là-dessus Young et ses *Nuits* règnent pendant environ deux tiers de siècle. Ce dernier ouvrage précède d'une quinzaine d'années l'apparition d'Ossian à l'horizon; mais, sauf en Angleterre, on peut considérer ces deux fameux succès littéraires comme contemporains. Ils se prolongent parallèlement et cessent à peu près en même temps. Entre l'école des tombeaux et l'ossianisme, les points de rencontre sont nombreux et importants : même rêverie mélancolique sous le regard froid de la lune ou le scintillement des étoiles mystérieuses; même méditation éplorée sur la destinée de l'homme, sur la caducité de tout ce qu'il aime et de tout ce qu'il crée; mêmes deuils, mêmes souvenirs, même sentimentalité, tantôt déclamatoire et tantôt larmoyante; même contraste général de ces œuvres écrites en *mineur* avec la poésie nette et claire de l'ère classique. Mais, plus encore que le Barde de Morven, les maîtres de l'école des tombeaux et leurs imitateurs faisaient entendre une lamentation philosophique et raisonnée sur l'éphémère destinée de l'homme, qui annonçait un changement profond dans les thèmes poétiques et qui est un des principaux éléments du préromantisme. Si soucieux que se soient montrés un Young et un Hervey de laisser le dernier mot, après les plaintes du désespoir, aux affirmations de la foi, c'est la note plaintive et désolée que l'on a surtout entendue et qui a été surtout répétée.

Aussi ces poètes, sans être déjà romantiques, firent-ils le lit du romantisme; ils préparèrent et mirent au point des thèmes essentiels dont de plus grands qu'eux allaient s'emparer, mais

en leur conférant une valeur toute nouvelle et une bien autre force, parce qu'ils les fondaient avec d'autres plus vivants, moins stériles et plus généraux, de manière à leur assurer un écho profond dans les cœurs. Byron, Lamartine, Leopardi, Heine, Hugo ont, eux aussi, quand il le fallait, médité devant des tombes ouvertes et rêvé sous les cieux étoilés. Mais l'inspiration nocturne et sépulcrale ne tient dans leurs vers que la place qu'il faut ; elle entre comme élément dans leur poésie ; elle n'y déborde pas avec une pesante monotonie. Ces grands poètes et leurs contemporains ont trouvé les sensibilités préparées à leurs accents éloquents, les imaginations promptes à les suivre dans leurs plus hardies conceptions. C'est qu'ils moissonnaient un champ qui avait été péniblement et souvent maladroitement défriché par leurs prédécesseurs. Il était dans l'ordre des choses qu'ils les fissent oublier ; mais l'historien qui cherche à reconstituer les étapes de ce grand changement doit remettre ces précurseurs à la place modeste, mais utile, qu'ils ont occupée.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS 3

CHAPITRE PREMIER.

Les précurseurs. — Les modèles : Young, Hervey, Gray.

LES PRÉCURSEURS. — Quelques indications isolées. — L'école anglaise des cimetières. — Le *Nocturne* de Parnell. — Le *Tombeau* de Richard Blair. — Les *Plaisirs de la Mélancolie* de Thomas Warton 7

LES « NUITS » D'YOUNG. — L'homme et l'auteur; légende et réalité. — Composition et publication des *Nuits*. — Éléments du poème : le titre et le genre. — Le cadre : la nuit. — La lune. — Les étoiles. — Conclusion sur l'élément nocturne. — L'élément sépulcral. — La philosophie et la théologie. — Caractères de l'apologétique d'Young. — Son pessimisme. — La forme : la poésie. — Impression d'ensemble 15

LES « MÉDITATIONS » DE HERVEY. — Analyse de l'ouvrage. — Ses caractères. — Les *Contemplations* du même auteur. 32

L' « ÉLÉGIE » DE GRAY. — Analyse du poème. — Ses caractères 35

CHAPITRE II.

Les Traductions.

GÉNÉRALITÉS. TRADUCTIONS D'YOUNG. TRADUCTIONS COMPLÈTES DIVERSES. — Observations préliminaires. — Traductions complètes : tableau d'ensemble : traductions diverses. — Traduction allemande d'Ebert. — Son importance. 39

TRADUCTION DE LE TOURNEUR. — Sa méthode. — Ses résultats : comment il abrège l'ouvrage. — Comment il le corrige. — Comment il le refond. — Collation des deux textes. — Comment il traduit; un exemple. — Les gravures de la traduction Le Tourneur. — Jugements contemporains . . . 43

TRADUCTIONS FAITES D'APRÈS LE TOURNEUR. — En portugais et en espagnol. — En italien 52

Traductions partielles des « Nuits ». — Premier groupe, avant 1770. — Second groupe, en France. — Colardeau. — Divers. — Essais de revenir au texte anglais. — En Italie. — En Suède. — Remarques générales . . 55

Abrégés et morceaux choisis. — Première anthologie. — Moissy. — Abrégés édifiants. — Les *Beautés d'Young* 62

Traductions de Hervey. — En France. — Le Tourneur. — Autres. — En Italie 66

Traductions de Gray. — Nombre et tableau chronologique. — Traductions françaises. — Valeur et mérite. — En Italie et ailleurs 69

CHAPITRE III.

Le Succès.

Rééditions et succès littéraire. — Rééditions. — Fréquence dans les bibliothèques privées. — Jugements des gens de lettres. — En Allemagne. — En Suède. — En Italie. — En France. — Succès particulier de Gray. 74

Succès de mode et sympathies intimes. — La mode funèbre en France et en Italie. — En Suède. — Larmes et tombeaux. — Sympathies intimes : Young consolateur et ami de l'âme 81

Les raisons du succès. — Dans chaque pays. — Raisons générales. — Raisons particulières à ce genre de poésie 86

Young et Hervey écrivains religieux. — Les méthodistes. — Les piétistes et mystiques allemands. — Young et l'éloquence de la chaire. — Young et le clergé catholique. — Le chrétien mourant : un thème poétique nouveau; précurseurs. — Blair. — Young. — Hervey. — Insuffisance de leurs tableaux. — Divers. — Chateaubriand. — Lamartine 99

Les limites du succès et la réaction. — Les critiques : le style. — France. — Italie. — Allemagne. — Hollande. — Réaction générale au début du XIXe siècle. — Les idées. — Les *Jours* contre les *Nuits*. — Autres critiques. — Le pessimisme et la mélancolie 100

CHAPITRE IV.

Les Imitations : littératures du Nord.

Imitations anglaises. — Remarques préliminaires. — Imitations d'Young et de Hervey : pièces diverses. — Principaux poèmes. — Recueils. — Shenstone. — Influence sur les principaux poètes. — Imitations de Gray. — Illustrations de Blake 109

Imitations allemandes. — Divers. — Les *Solitudes* de Cronegk. — Les *Tombeaux* de Creuz. — Langage de l'incrédule dans Creuz et dans Young. — Son accent intime. — Influence sur les grands écrivains 118

Imitations diverses. — Hollande. — Feith : ses romans. — Son *Tombeau*. — Suède. — Russie 126

CHAPITRE V.

Les Imitations : littératures du Midi.

IMITATIONS FRANÇAISES D'YOUNG. — Avant Le Tourneur. — Après Le Tourneur : Mercier ; divers. — Young et sa fille 132

IMITATIONS DE HERVEY. — Bridel. — Comment il helvétise son modèle. — Bulidon. Baculard d'Arnaud et le genre sombre. — Jerningham . . . 136

IMITATIONS DE GRAY. — Delille. — Fontanes. — Dernières imitations françaises. — Legouvé et Delille. — Les *Veillées* de Baour-Lormian. — Lamartine 141

IMITATIONS ESPAGNOLES. — Meléndez Valdés. — Cienfuegos. — Les *Nuits lugubres* de Cadalso 146

IMITATIONS ITALIENNES. — L'Arcadie lugubre. — La poésie mélancolique. — La poésie nocturne. — Les *Nuits romaines* de Verri. — Les *Nuits clémentines* de Bertòla. — La poésie sépulcrale. — La poésie macabre. — Ambrogio Viale. — Les *Nuits* de Fantoni. — Foscolo jeune. — Divers et conclusion 149

CHAPITRE VI.

La nouvelle poésie des tombeaux en France et en Italie.

LES ORIGINES. — Caractères nouveaux. — Les circonstances en France. — Legouvé. — Delille 160

LES « TOMBEAUX » DE FOSCOLO. — Les circonstances en Italie. — Le poème de Foscolo ; idée générale. — Analyse. — Son caractère et ses lacunes. — Critiques de Guillon et réponse de Foscolo. — Delille, Legouvé et Foscolo. — 164

A PROPOS DES « TOMBEAUX » DE FOSCOLO. — Les *Tombeaux* de Pindemonte. — Les tombes et les jardins. — Caractères du poème. — L'*Épître* de Torti . 169

CONCLUSION 172

F. RIEDER et Cie, Place Saint-Sulpice, 7, Paris

BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Publiée sous la direction de

MM. J. BÉDIER, de l'Académie française,
F. BALDENSPERGER, professeur à l'Université de Strasbourg,
L. CAZAMIAN et P. HAZARD, professeurs à la Sorbonne.

J.-J. A. BERTRAND

L. TIECK ET LE THÉATRE ESPAGNOL

Un volume in-8° : fr. 6.00

Mlle B. STRAUSS

LA CULTURE FRANÇAISE A FRANCFORT AU XVIIIe SIÈCLE

Un volume in-8° : fr. 7.50

P. VAN TIEGHEM

OSSIAN EN FRANCE

Deux volumes in-8°, chaque volume : fr. 10.00

P. VAN TIEGHEM

L'ANNÉE LITTÉRAIRE (1754-1790)

Comme intermédiaire en France des littératures étrangères

Un volume in-8° : fr. 6.00

H. TRONCHON

LA FORTUNE INTELLECTUELLE DE HERDER EN FRANCE

Un volume in-8° : fr. 20.00

Bruxelles. — M. HAYEZ, imprimeur de l'Académie royale, rue de Louvain, 112